

OBERITALIENISCHE
FRÜHRENAISSANCE

BAUTEN UND BILDWERKE DER LOMBARDEI

VON

DR. ALFRED GOTTHOLD MEYER
DOCENT AN DER KÖNIGL. TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU BERLIN

ERSTER THEIL

DIE GOTHIK DES MAILÄNDER DOMES UND DER ÜBERGANGSSTIL

MIT 10 LICHTDRÜCKTAFELN UND 80 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN 1897
VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN
GROPIUS'SCHE BUCH- UND KUNSTHANDLUNG

Alfred Gotthold Meyer

Antiquariat J. Kitzinger
München 13
Schellingstraße 25
Lager-Nr.

Nachdruck verboten.

Ulrich Middeldorf

2/27
40



Digitized by the Internet Archive
in 2013

<http://archive.org/details/oberitalienische01meyer>



OBERITALIENISCHE
FRÜHRENAISSANCE

BAUTEN UND BILDWERKE DER LOMBARDEI

VON

DR. ALFRED GOTTHOLD MEYER
DOCENT AN DER KÖNIGL. TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU BERLIN

ERSTER THEIL

DIE GOTHIK DES MAILÄNDER DOMES UND DER ÜBERGANGSSTIL

MIT 10 LICHTDRUCKTAFELN UND 80 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN 1897
VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN
GROPIUS'SCHE BUCH- UND KUNSTHANDLUNG

Nachdruck verboten.

INHALTSÜBERSICHT.

	Seite	
Einleitung	1—7	
Vorstufen	11—18	
Die Visconti und die Baukunst. Oberitalienische Trecento-Gothik. Der Decorationsstil. Malerisches Element. Backsteinbau. Hausteindecoration. Die Campionesen.		
Erstes Capitel. Die Gothik des Mailänder Domes und ihre decorative Plastik bis zum Jahre 1450	19—77	
Kunstgeschichtliche Sonderstellung des Domes. Schwierigkeiten der Forschung. Das nationale und das internationale Element im Baubetrieb.		
I. Spätgotik des 14. Jahrhunderts	21—37	
1. Die Raumbildung und die bauliche Decoration	21—37	
Aelteste Chortheile. Guglia Carelli. Die drei Stilweisen. Sacristei-Supraporten. Fialenthürmchen. Fenstermafswerk. Filippo degli Organi. Chorfenster. Strebebögen. — Casa Borromeo.		
2. Die figürliche Decoration	37—57	
Die Steinmetzwerkstatt. Hauptgattungen des Bildschmuckes. Consolenfigürchen. Sacristei-Supraporten. Italienische und deutsche Meister. Hans von Fernach. Giacomo und Matteo da Campione. Giovannino de Grassi. Die gröfseren Figuren an den Fenstern und Pfeilercapitälen. Wasserspeier und Giganten.		
II. Meister und Werke der ersten Hälfte des Quattrocento	57—77	
Paolino da Montorfano. Beziehungen zur venezianischen Plastik. Matteo Raverti. Jacopino da Tradate. Arca und Guglia Carelli. Kleinplastik. Putten. Florentiner Einflufs. Niccolò d'Arezzo. Verwandte Arbeiten in Castiglione d'Olona und Venedig. Borromeo-Denkmal. Rücktritt des Filippo degli Organi.		
Zweites Capitel. Der Uebergangsstil	78—136	
Francesco Sforza und die Florentiner Frührenaissance		78—79
I. Das Ospedale Maggiore	79—99	
Verbindung von Zweckmäfsigkeit und Schönheit. Die Stifter. Berufung Filaretos. Filarete in Rom. Der „torre del Filarete“. Nationale Intriguen und herzogliche Gunst. Filaretos Antheil am Hospital. Der Idealentwurf im „Tractat“. Das heutige Hospital. Fronten und Höfe. Die decorativen Details. Fries und Fenster. „Antikisches“ und gothisirende Stilmischung. Lombardischer Einflufs. Gehülfen. Bildschmuck. Stilgeschichtliche Stellung. Giuniforte Solari. Verwandte Werke in Mailand. Vimercati-Portal. Palastportal in Castiglione d'Olona.		

	Seite
II. Die Mediceer-Bank	99—110
Antheil Michelozzos. Beschreibung Filaretos. Florentinische und lombardische Elemente. Reconstruction. Terracotta-Theile. Hauptportal. Michelozzos Decorationsstil. Verwandte Arbeiten am Dom.	
III. Die Portinari-Capelle	110—118
Beziehung zu Brunelleschis Centralbauten und seiner Decorationsweise. Verbindung von Malerei und Plastik. Gothische Nachklänge. Fenster und Candelaber-säulen. Toscanisches. Putten. Engeldreigen. Stellung in der lombardischen Stilgeschichte.	
IV. Der Uebergangsstil am Dom von Como und an der Certosa bei Pavia . . .	118—136
1. Der Dom von Como	118—130
Die Bauinschrift. Baugeschichte. Florio da Bontà. Pietro da Breggia. Lucchino da Milano. Decorative Einzelheiten des Inneren. Die Front. Gesamtwirkung. Aelteste Theile. Gegensatz zum Mailänder Dom. Kirchliche Bilderfibel in den Frontsculpturen. Bildwerke des Uebergangsstiles. Krause Stilmischung.	
2. Die Certosa bei Pavia	130—136
Mittelalterliche Theile. Das Langhaus. Vergleich mit dem Mailänder Dom. Gewölbetheilung und Fenster. Ornamentales. Verhältniß zur lombardischen Backsteinbaukunst. Der Uebergangsstil an den Chortheilen. Giuniforte Solari. Spätgothisches. Sacristei-Consolen. Beziehung zu Venedig und Toscana.	
Rückblick. Gesamtverhältniß zur antiken und mittelalterlichen Tradition. Vergleich mit dem Uebergangsstil Toscanas und Venedigs	137—141
Namens- und Ortsverzeichniß	142—144

Einleitung.

„Monumente sind Denkmäler von Culturprincipien, sinnliche Darstellung des inneren Wesens, der lebendigen Ideen, welche eine Zeit beherrscht haben.“

Gregorovius.



Tausendfältig verschieden, wie Triebe und Blüthen unter der Frühlingssonne, sind die Schöpfungen der Frührenaissance in Italien, aber sie schloffen sich vor dem kunstgeschichtlichen Ueberblick bald zu landschaftlich umgrenzten Gruppen zusammen. Das ist keine nur von aufsen, von anderen Stoffgebieten her übertragene Anschauung, sondern eine unmittelbare Erkenntnifs, welche im italienischen Kunstleben selbst begründet ist. Die politische und sociale Geschichte zweier Jahrtausende hat die künstlerische Ertragsfähigkeit des schon durch seine natürlichen Verhältnisse so verschiedenen italienischen Bodens höchst mannigfaltig gestaltet, und diese Bodenbeschaffenheit tritt in der Kunstgeschichte als nationale Geschmacksrichtung und örtliche Ueberlieferung neben die persönlichen Kräfte bestimmend in den Vordergrund. Allein wie alles geschichtliche Leben auf Wechselwirkung beruht, so herrscht auch zwischen diesen landschaftlich getrennten Kreisen des künstlerischen Schaffens dauernd ein reger Austausch, einem nimmer rastenden Strom vergleichbar, welcher, aus zahlreichen Quellen gespeist, zwischen Landschaft und Landschaft fluthet, deren Wachstum bald befruchtend, bald wandelnd, bald hemmend.

In der Frührenaissance tritt seine lebenspendende Kraft besonders erfolgreich hervor, aber sie gewinnt in ihr einen bestimmteren Mittelpunkt, von welchem aus sie zahlreich getheilt nach allen Richtungen ausströmt. Eine neue Quelle hat sich aufgethan, machtvoller als alle anderen. Vor ihrer Gewalt scheinen diese zu versiegen. Ihre Sendlinge führen aller Orten ein neues Wachstum herbei, welches in seiner Einheitlichkeit die Verschiedenheit des Nährbodens einen Augenblick vergessen lassen kann. Diese Quelle entspringt in Florenz. Begreiflich, dafs sie auch die Forschung am stärksten anzog! Die Florentiner Frührenaissance ist von unvergänglicher Schönheit, und sie hat zudem in der italienischen Kunst seltenen Reiz einer organisch in sich abgeschlossenen Entwicklung, die von aufsen wenig empfängt, und sich freigebig spendend ausbreitet.

Allein wie die Naturwissenschaft mit allem Werden, so hat die Kunstgeschichte mit allem Gewordenen zu rechnen; gleichviel ob in demselben eine einzige selbständig emporwachsende Urkraft sie besonders lockt, oder ob es von Anbeginn einander entgegengesetzte Elemente birgt, deren innerer Widerspruch ein völlig gleichmäßiges Wachstum hemmt, sodafs die Entwicklung zuweilen ruht und oft sprungweis eilt; gleichviel endlich auch, ob diese selbst gelegentlich durch äufere, fremde Einflüsse bestimmt wird. Der verwickelte Lebensprocefs, der hier an die Stelle des einfachen tritt, hat für die Forschung sogar einen besonderen Reiz und verfeinert ihre Mittel. Es gilt, in einem buntschimmernenden Gewebe Kette und Einschlag und alle verschiedenfarbigen Fäden zu sichten.

Eine solche Aufgabe bietet der Stilgeschichte die Frührenaissance Oberitaliens. Ein Grenzland ist es, in welchem südliche und nordische Kunst sich stetig durchdringend begegnen, wo in gewissem Sinne dauernd ein Mischstil, eine Compromißkunst herrscht. Diese Mittlerrolle zwischen italienischen und nordischen Einwirkungen selbst wird geschichtlich zur Aeufserung einer besonderen, dem oberitalienischen Boden innewohnenden Kraft. Vielleicht hängt mit derselben eine zweite „nationale“ Eigenart der oberitalienischen Kunst zusammen, welche deren Schöpfungen ihr bezeichnendes Gepräge giebt: die vorwiegend malerische Geschmacksrichtung. Dieselbe offenbart sich dem Kunstfreund, der von Toscana her den oberitalienischen Boden betritt, unmittelbar im malerischen Charakter seiner Denkmäler, ohne dafs bisher versucht worden wäre, diese sinnfällige Erscheinung auch kunstwissenschaftlich zu erläutern. Nur dadurch hat man unbewußt den hier wirksamen Lebensnerv der oberitalienischen Kunst berührt, dafs man dieselbe bisher fast ausschließlichs in ihrer Malerei erforschte. Gewifs gab sie in dieser ihr Bestes. Mit der venezianischen Malerschule von den Bellini bis zu Giorgione und Tizian, und mit den um Lionardos königliche Gestalt gruppirten Lombarden können sich die oberitalienischen Architekten und Bildhauer nicht messen. In diesem Sinne waltet zwischen der Malerei und den Schwesterkünsten in Norditalien ein anderes Verhältnifs als in Toscana. Weit geringer ist im Norden die Zahl derer, die allseitig alle Künste oder vielseitig Malerei und Plastik vereinen. Und dennoch wurzelt die welthistorische Blüthe der Malerei und der reizvoll eigenartige Stil der oberitalienischen Architektur, Plastik und Decoration letzthin in dem gleichen, echt nationalen Boden. Und sie bleibt von ähnlichen äufseren Grundbedingungen der geschichtlichen Entwicklung abhängig, die ebenfalls andere sind als in Toscana. Dort herrscht auch in der Kunstgeschichte die Persönlichkeit als solche. In klaren, scharfen Umrissen, gleichsam plastisch greifbar, stehen in der Florentiner Renaissance die einzelnen Künstler vor uns, von Giotto bis zu Ghirlandajo, von Donatello und Brunelleschi bis zu Michelangelo. In Oberitalien aber ist der Kunstbetrieb ein corporativer, und aus demselben ragt die einzelne Gestalt minder hoch und minder deutlich hervor. Die Künstlergeschichte tritt dort vor der Kunstgeschichte zurück. Diese selbst aber wahrt viel eifriger als in Toscana die Ueberlieferung: in der Renaissance diejenige des Mittelalters, der Gothik und selbst noch leise die der romanischen Epoche.

In diese nach ihrer landschaftlichen Stellung, im Grad ihr geschichtlichen Selbstständigkeit, und doch wieder auch in ihrem nationalen Geschmack, in ihrem Betrieb und in ihrem Verhältnifs zur eigenen Vergangenheit so anders geartete Kunst entsendet nun im 15. Jahrhundert die Florentiner Frührenaissance einzelne Vorkämpfer und wirkt auf sie mehr noch durch die unpersönliche Allgewalt ihres Vorbildes und ihres jungen Ruhmes. Dabei wird die Anpassungsfähigkeit und die Begabung zu Compromissen auf die schwerste Probe gestellt. Allein sie bewährt sich glänzender als je, und aus allen diesen mannigfaltigen örtlichen und zeitlichen Entwicklungskeimen erwächst zuletzt doch eine in sich folgerichtig durchgebildete Blüthe von ganz eigenartigem Reiz.

Das ist das Stilbild, welches sich in der oberitalienischen Frührenaissance entrollt.

Einen Haupttheil desselben in seiner kunsthistorischen Eigenart zu erfassen und zu erläutern, ist die Aufgabe der folgenden Studien: nur einen Theil, denn aus äufseren und inneren Gründen müssen sie ihr Stoffgebiet enger abgrenzen.

Zunächst bleiben sie landschaftlich auf das Stammland beschränkt, ohne hinauszublicken auf die weitverzweigten Pfade, auf denen die lombardischen Meister die Kunstweise ihrer Heimath nicht nur durch Italien selbst, sondern durch fast ganz Europa, bis nach Spanien, ja bis nach Rufsland trugen. Aber auch innerhalb Oberitaliens berücksichtigen die folgenden Studien nur die Lombardei. Für die zweite kunsthistorische Hauptprovinz, für Venetien, löst das im Erscheinen begriffene Werk Pietro Paolettis¹⁾ diese Aufgabe im größten Mafsstab; andererseits aber gebührt der Lombardei vor Venedig zeitlich der Vorrang, und die venezianische Frührenaissance ist ohne Kenntnifs der lombardi-

1) L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia. I. 1893. II. 1896/97.

schen nicht verständlich. Trotzdem ist ihr noch kein auch nur annähernd ähnliches Studium gewidmet worden wie der Frührenaissance Toscanas in jahrzehntelanger internationaler Arbeit, und jetzt derjenigen Venedigs in dem Lebenswerk eines Einzelnen.

Die Klage, dafs die lombardische Renaissance von der Forschung ungebührlich vernachlässigt sei, ist heut allerdings nicht mehr so berechtigt, wie vor fünfzehn Jahren, als Rudolf Rahn¹⁾ sie an der Spitze seiner Studien über die Renaissance-Sculpturen von Como und Lugano aussprach.

Die vortrefflichen Wiederherstellungsarbeiten an einer ganzen Reihe lombardischer und speciell Mailänder Renaissancebauten unter der umsichtigen Leitung Luca Beltramis bedingten gleichzeitig die eingehendste Documentenforschung und Stilkritik, von welchen nun, neben den zu neuem Leben erstandnen Bauwerken selbst, eine Reihe von Abhandlungen, besonders von Beltrami,²⁾ Zeugnis ablegt. Das den österreichischen und deutschen Instituten ähnlichen Zweckes verwandte Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti, dem jetzt Gaetano Moretti vorsteht, vereinigte diese Arbeiten und bereitet eine Inventarisirung sämtlicher Kunstdenkmäler vor. In beschränkten Grenzen sind ältere Bauten Mailands und seiner näheren Umgebung nach photographischen Aufnahmen von Carlo Fumagalli in den „Reminiscenze di Storia e d'Arte“ mit Erläuterungen von Beltrami und Diego Santambrogio veröffentlicht worden.³⁾ Wir besitzen seit 1889 eine geistvolle Monographie des Mailänder Domes von Camillo Boito⁴⁾ und die Centenarfeier zweier Hauptwerke lombardischer Kunst, der Certosa bei Pavia und des Domes von Como, hat die jüngste kunsthistorische Forschung zu regster Arbeit veranlafst. Gleichzeitig mit der Ankündigung des nachgelassenen Lebenswerkes C. Magentas⁵⁾ über die Certosa hat 1896 die Publication einer „Storia documentata“ derselben durch Beltrami⁶⁾ begonnen, und in kleinerem Mafsstab bietet eine solche Dr. Santo Monti⁷⁾ für die Kathedrale von Como. Diesen Monographien gesellen sich ferner die feinsinnigen Erörterungen Giulio Carottis⁸⁾ über die Schätze des Mailänder Museo Archeologico, und die zahlreichen, von rührigem Localpatriotismus und eifrigem Spürsinn geleiteten Arbeiten Diego Santambrogios über eine ganze Reihe einzelner lombardischer Denkmäler. Zu den in italienischen Kunstzeitschriften veröffentlichten Studien lieferte der lombardische Boden in den letzten Jahren besonders stattlichen Stoff. Durch diese rüstige Arbeit der jüngsten Zeit haben die wohlbekannteren älteren Werke, vor allem die Künstlerbiographien Calvis,⁹⁾ die Arbeiten Caffis, Casatis, Paravicinis¹⁰⁾ und Mongeris¹¹⁾ „Cicerone“ durch Mailand, sowie die in jeder Weise so gediegene Veröffentlichung Heinrich Stracks¹²⁾ über die Central- und Kuppelkirchen, und die Studien Rudolf Rahns¹³⁾ reiche Ergänzung gefun-

1) Beiträge zur Geschichte der oberitalienischen Plastik. Rep. f. Kw. III. 1880, S. 387.

2) Erwähnt seien nur: Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza. 1368—1535. Mailand 1894; La Certosa di Pavia. Storia e descrizione. 1396—1895. Mailand 1895.

3) Reminiscenze di storia e d'arte nel suburbio e nella città di Milano. Milano I—III. 1891/92.

4) Il Duomo di Milano e i disegni per la sua facciata. Milano 1889.

5) La Certosa di Pavia, opera postuma. 1897. Vergl. desselben Autors Werk: I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia. Milano 1883.

6) Storia documentata della Certosa di Pavia. Parte I. La fondazione della Certosa, e la costruzione del monastero durante il dominio di Gian Galeazzo Visconti. Milano 1896.

7) La cattedrale di Como. Periodico della società storica Comense. Vol. XI. Como 1897.

8) Besonders im Bollettino della Consulta del Museo Archeologico in Milano veröffentlicht im Archivio Storico Lombardo.

9) Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza. Milano 1859.

10) Deutsche Ausgabe von Koppel: Die Renaissance-Architektur der Lombardei. Dresden. Vergl. ferner Paravicini, Le arti del disegno in Italia. Storia e critica. Parte terza. L'evò moderno. Milano. Vallardi (s. a.) in dem Sammelwerk „l'Italia“.

11) L'arte in Milano. Milano 1872.

12) Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. Berlin 1882; vergl. auch desselben Autors „Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien“. Berlin 1889.

13) Vergl. neuerdings besonders: I monumenti artistici del Medio Evo nel Cantone Ticino. Traduzione con aggiunte da E. Pometta. Bellinzona 1894.

den. Endlich hat Merzario¹⁾ mit fleißiger, freilich durchaus nicht mit schöpferischer Hand das ganze bisher bekannte ältere Material der großen Künstlergeschichte der Comasken gesammelt.

Nicht mehr ein vernachlässigtes, sondern ein rege angebautes Feld zeigt füglich heute die lombardische Kunstgeschichte. Allein noch immer liegen große Gebiete in ihr völlig brach, und darunter solche von hoher Ertragsfähigkeit. Denkmäler von ganz hervorragender Bedeutung, die selbst der flüchtige Kunstfreund aufzusuchen pflegt, haben ihren Historiker im Sinne der heutigen Kunstwissenschaft noch nicht erhalten, so die Colleoni-Capelle in Bergamo, die Miracoli-Kirche und die Loggia zu Brescia, S. Lorenzo in Lugano, und zahlreiche Renaissance-Monumente Mailands, Pavias, Cremonas. Die decorative Plastik des Mailänder Domes ist noch niemals nach Gebühr gewürdigt worden. Vor allem aber entbehren die bisherigen sehr zerstreuten und zum Theil auch schwer zugänglichen Arbeiten auf diesem Stoffgebiete eines einheitlichen Charakters. Sie sind meist selbständige Monographien und Gelegenheitschriften, welche über ihr eigenes Thema nur ausnahmsweise hinausblicken.

Und doch wäre dies gerade bei Untersuchungen über die Renaissance-Denkmäler der Lombardei sehr erwünscht, denn sie alle müssen zur Beantwortung einer Frage beitragen, deren Tragweite den Kreis örtlicher Specialforschung erheblich überschreitet und für den welthistorischen Zusammenhang der Kunstentwicklung bedeutsam wird: welche Elemente den specifisch oberitalienischen Renaissance-Stil gebildet haben?

Dafs dieses Problem in der Kunstgeschichte noch besteht und des Lösungsversuches werth ist, läßt sich kaum besser bezeugen, als durch das Geständniß des Altmeisters aller auf die italienische Renaissance bezüglichen Forschung, Jacob Burckhardts, in seinem „Cicerone“²⁾: „Eine Ableitung der oberitalienischen Renaissance aus ihren wahren Quellen ist der Verfasser nicht instande zu geben.“

Der Lösung dieses Problems wollen die folgenden Studien vorarbeiten, und zwar vor allem mit den Mitteln der Stilkritik. Sie erheben keineswegs den Anspruch, etwa in gleich umfassender Weise, wie das Werk Paolettis für Venedig, eine vollständige, zum Theil auf Grund neuer Documente aufgebaute Geschichte der lombardischen Renaissance zu bieten. Eine solche wäre vorerst wohl überhaupt noch nicht möglich, am wenigsten einem Ausländer.

Allein wenn sich auch diese Studien innerhalb weit engerer Schranken nur auf bereits veröffentlichtes Urkundenmaterial stützen, und sich meist nur auf die ihrer allgemeinen Bedeutung nach schon wohlbekanntesten Denkmäler erstrecken, dürften sie, dem oben erörterten Stand der heutigen Forschung gemäß, jetzt nicht unwillkommen sein.

Ihr Ziel ist, zunächst eine ähnliche kritische Kunstgeschichte der lombardischen Denkmäler anzubahnen, wie sie heute für diejenigen Toscanas besteht. Es wird daher nöthig, alte Ergebnisse der bisherigen Forschung und neue der eigenen Studien in ein einheitliches Gesamtbild zusammenzufassen. Das schon Bekannte wird dabei vielfach nur bestätigt werden, aber auch dabei gilt es, dasselbe durch bisher Unbeachtetes zu ergänzen, zurecht zu rücken, zu berichtigen, und den kunstwissenschaftlichen Stoff neu zu formen, um für die spätere Forschung eine sichere Grundlage zu schaffen.

Ist eine solche denn aber auf dem Wege der Stilkritik überhaupt erreichbar, und besonders in der Kunst der Lombardei, wo die Schwierigkeit eines stilkritischen Urtheils durch die verwickelten Grundbedingungen des Kunstbetriebes so gefährlich vermehrt wird?

Die Antwort darauf muß das Buch selbst geben, es dürfte jedoch angezeigt sein, die bei demselben befolgten Grundsätze hier kurz zu erörtern.

1) I maestri Comacini. Storia artistica di mille ducento anni 600—1800. Milano 1893.

2) VI. Auflage. Leipzig 1893. S. 114. In die in Vorbereitung befindliche neue Auflage des „Cicerone“ durfte der Verfasser des vorliegenden Buches einzelne seiner Hauptergebnisse selbst einfügen.

Wenn irgendwo, so ist die Gewifsheit einer stilkritischen Entscheidung bei dem hier vorliegenden Stoff nur eine relative. Es handelt sich hier meist um Bauten und um Schöpfungen einer rein decorativen Kunst, bei denen der persönliche Stempel des leitenden Meisters unter zahlreichen Handwerkerhänden verallgemeinert und verlöscht wird. Die kunstkritische Arbeit nähert sich hier der des Philologen, der in einem verderbten und überarbeiteten Text der Urschrift nachspürt, und sogar diese selbst ist schon vielfach nicht die einheitliche Schöpfung eines einzelnen Autors. In vielen Fällen ist ein im Sinne der Künstler-Geschichte gesichertes Ergebnifs von vornherein ausgeschlossen. Aber ein solches wäre kunstgeschichtlich meist nicht einmal wichtig. Es ist letzthin zwecklos, den Persönlichkeiten aller der hier thätigen Bauleute und Bildhauer nachzuforschen. Namen und Herkunft sind hier oft gleichgültig: kunsthistorisch wichtig ist allein der Schulzusammenhang.

Der Stil, die stilistische Eigenart der Werke, in ihrer Verwandtschaft und in ihren Gegensätzen, ist das Wesentliche. Der Künstlername hat hier meist nur eine ähnliche Bedeutung, wie im Kunstgewerbe die Fabrikmarke. Wenn sich die Stilkritik in diesem Sinne bescheidet, wird sie ein gesundes Gegengewicht gegen die gerade auch in der jungen oberitalienischen Localforschung heute unverkennbare Gefahr bieten, die Documente über die Monumente zu stellen, und irgend einen zufällig entdeckten Meisternamen — oft ist es auch wohl nur der eines Handwerkers, Gesellen oder Zwischenhändlers — zum Schöpfer zahlreicher hervorragender Werke zu erheben. Allerdings mufs sich die Stilkritik dann auch selbst vor der schlimmsten Falle zu hüten wissen, die ihr aller Orten gestellt ist: bedeutende Künstlerpersönlichkeiten künstlich zu construiren. Der aus der stilkritischen Retorte destillierte Homunculus ist ein schlimmer Gesell, denn er hat leider die Fähigkeit, sich fortzupflanzen! —

Die beste Wehr gegen diese Fährnisse ist, sich ihrer dauernd bewußt zu bleiben. Das ist hier nach Kräften geschehen, und kein Urtheil ist im Folgenden enthalten, welches sich dem Verfasser nicht bei mehrfacher, in gröfseren Zwischenräumen erfolgter Nachprüfung bestätigt hat. Dafs dennoch manches von ihnen zweifelhaft bleibt, braucht kaum erst eingestanden zu werden. Trotz der völlig ungleichen Vorarbeit, die viele wichtige Probleme noch garnicht berührte, andere mehrfach von ganz verschiedenen Seiten aus erörterte, und dann meist zu widersprechenden Ergebnissen gelangte, wird es leider nothwendig, zu einzelnen Streitfragen der speciellen Künstlergeschichte auch hier bereits jetzt Stellung zu nehmen: sicherlich verfrüht, schon deshalb, weil die hierbei nothwendige feinere stilkritische Schulung des Auges auch für die lombardische Kunst mindestens eine gleich lange Ausbildung erheischt, wie für die toscanische, für welche die heutige Reife ja auch erst nach zwanzigjähriger Arbeit der Fachgenossen erlangt wurde.

Unter allen im Obigen erörterten methodologischen Gesichtspunkten erschien es angezeigt, den Stoff nicht nach Künstlernamen, sondern nach den Denkmälern selbst zu gruppiren, und sowohl die Künstler- wie auch die Stil-Geschichte in die der Monumente selbst hineinzuarbeiten. Dafs es dabei unvermeidlich ist, einzelne Fäden gelegentlich fallen zu lassen, um sie erst an späterer Stelle fortzuspinnen, wird nicht allzu störend empfunden werden. Durch das Ziel dieser Arbeit möge ferner auch entschuldigt werden, dafs dieselbe als Grundlage für ihren stilkritischen Theil oft nur das an Ort und Stelle mit einem Blick zu Ueberschauende kunsthistorisch inventarisirend in Worte überträgt. —

Der Form nach bietet diese Arbeit also nur Monographien der hervorragendsten Denkmäler der lombardischen Frührenaissance mit besonderer Berücksichtigung ihrer plastischen Decoration. In derselben aber will sie im Sinne der allgemeinen Stilgeschichte das Gesamtbild der hier thätigen Kunst in ihrer Entwicklung und in ihrer bleibenden Bedeutung zeichnen. Denn neben dem geschichtlichen Zusammenhang steht für sie der pragmatische der Formen selbst im Vordergrund, deren Werdeprocefs, deren Entwicklung. Darauf möge auch die Gliederung des ganzen Stoffes in die drei Hauptabschnitte: „Spätgothik“, „Uebergang“ und „Blüthe“ hinweisen. Als zeitliche Grenze ist etwa das Jahr 1520 angenommen, jenseits dessen die vom Frost der classicistischen

Hochrenaissance stärker berührten Werke beginnen. Den Abschluss bildet eine Rückschau über die Hauptmotive der specifisch lombardischen Frührenaissance im Sinne einer knappen Stillehre.

Hat doch eine solche gerade für die deutsche Kunstgeschichte einen besondern Werth!

Ein Theil ihres eigenen Gebietes berührt sich mit ihr: die Stilweise der sogenannten „deutschen Renaissance“ in ihrer schaffensfrohen Epoche während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als sie durch Dürer, Holbein und die Vischer ihre reizvollsten Blüten erhielt. Nicht aus dem reinsten Urquell der italienischen Renaissance, aus der Florentiner Kunst, hat diese Epoche meist geschöpft; die „wälsche“, die „antikische“ Art, welche die deutschen Meister persönlich kennen lernten, war vielmehr fast ausschließlich die oberitalienische. Denn die deutschen „Malerknaben“, Steinmetzen, Bauleute und Kunsthandwerker, die damals über die Alpen zogen, kamen aus dem prosaischen Grunde des Geldmangels meist kaum weiter gen Süden, als zur lombardischen Ebene und nach Venedig. — Doch auch ein innerer Grund rechtfertigt dieses Verhältnis der deutschen Renaissance zu Oberitalien. Dasselbe wurzelte in der Verwandtschaft der nationalen Phantasie. Die malerische Neigung der oberitalienischen Kunst fand in dem nordisch germanischen Kunstgeist freudigsten Widerhall.

Und ein Nachklang hiervon lebt auch noch in unseren Tagen.

Noch immer öffnet sich dieses Grenzland, die Lombardei, leichter als das „eigentliche“ Italien auch dem in Zeit und Mitteln beschränkten deutschen Wanderer. Auch im bildlichen Sinn! Das Wesen der lombardischen Kunst darf bei dem deutschen Künstler und Kunstfreund am ehesten auf Verständniß rechnen. Das bekundet auch die Art, in welcher die Meister der deutschen Renaissance die Anregungen Oberitaliens auf sich wirken ließen, die Frische, mit der sie die dortigen Decorationsmotive erfafsten und für die eigenen Zwecke umformten.

Damals vollzog sich dies gleichsam unwillkürlich und principlos. Die Renaissancemeister copirten, was ihnen gerade gefiel, was sie gebrauchen zu können hofften, und sie nahmen es auf, ohne nach den geschichtlichen Bedingungen, unter denen die Originale entstanden waren, viel zu fragen. Nicht wesentlich anders verfahren die heutigen Künstler, wenn sie ihre Skizzenbücher mit Motiven älterer, fremder Stilweisen füllen; kaum anders wird es in Zukunft sein. Die Kunstwissenschaft aber verfolgt den gleichen Pfad an der Hand der Geschichte. In mühsam sichtender, historischer und stilkritischer Arbeit spürt sie den einzelnen Epochen, den Schulen und Meistern nach, die das heute äußerlich als ein Ganzes vor Augen stehende Denkmal geschaffen haben. Sie darf dabei nicht nur die an leicht sichtbarer Stelle lockenden Früchte pflücken, sondern sie prüft den ganzen Stamm, und schließt von seiner dichtverzweigten Krone auf die Natur seiner Wurzel und seines Nährbodens. Und dabei entdeckt sie wohl auch oft an verborgener Stelle eine köstliche, keimkräftige Frucht, die den Augen der Künstler und Kunstfreunde zu entgehen pflegt. —

Ihr Hauptziel aber ist das Verständniß für die zeitlich und örtlich bedingte Eigenart des ganzen Organismus selbst. Die Denkmäler der lombardischen Frührenaissance sind mit ihrer Stätte und ihrer Zeit untrennbar verbunden. Sie bilden ferner ein in sich abgeschlossenes Ganze, dessen Theile kaum jemals ebenso, wie die der florentiner, Museumsobjecte werden können, weil die Einzelarbeit an ihnen minder persönlich ist, und der Werth ihrer Leistung meist nur innerhalb der örtlichen Grenzen zur richtigen Geltung gelangt: weil sie im günstigen und im einschränkenden Sinne des Wortes einen schärfer ausgesprochenen decorativen Charakter trägt. So ist sie auch in den folgenden Studien stets in den Monographien des Baues erörtert, welchen sie schmückt; und diese Bauten selbst sind möglichst innerhalb ihrer geschichtlichen und örtlichen Atmosphäre geschildert, dem Eingangs als Motto gewählten Worten von Gregorovius soweit entsprechend, wie dies im Rahmen dieser Arbeit irgend angängig schien. Damit möge es auch gerechtfertigt werden, dass die für diese Studien gewählte Darstellungsform von dem bei stilkritischen Untersuchungen heute meist üblichen, rein sachlichen Ton zuweilen abzuweichen scheint.

Sie wenden sich nicht nur an den engen Kreis der Fachgenossen, sondern an alle Kunstfreunde, die den Denkmälern Italiens mehr als ein flüchtiges Touristeninteresse entgegenbringen; sie wenden sich an die Künstler, die in den Werken der Vergangenheit nicht nur das heutige „Sein“, sondern auch das „Werden“ prüfen, die das eigene Schaffen auf ein geschichtliches Verständniß des Geschaffenen stützen wollen — doch wohl der richtigste Weg, um die Schöpfungen der Vorzeit für die Gegenwart zu nutzen!

„Nova, non noviter“ — so lautet eine Inschrift auf einem vor kurzen vollendeten Mailänder Privathaus, das sich die Bauherren, die Nobili Bagatti-Valsecchi, Mäcene und Künstler zugleich, im Stil des Quattrocento selbst errichtet haben, in treuestem Anschluß an die specifisch lombardische Frührenaissance, deren Formenschatz sie theils in Originalen, vorwiegend aber in mustergültiger Abwandlung, hier einem neuen, modernen Ganzen dienstbar machten: ein köstliches Denkmal alter Kunst und neuen Kunstsinnes. „Nova, non noviter“ — unter diesem Motto mögen die Künstler den im Anschluß an diese Studien vereinten Motivenschatz der lombardischen Frührenaissance aufnehmen! Die Kunstfreunde aber, und vor allem die Fachgenossen in der Kunstwissenschaft, denen hier vieles längst Bekannte in einem neuen Zusammenhang gegenübertritt, mögen dieser Arbeit den bescheidenen Ruhm zugestehen:

„Noviter, non nova!“

ERSTER THEIL

DIE GOTHIK DES MAILÄNDER DOMES
UND DER UEBERGANGSSTIL

Vorstufen.

„Et come de' grandi signiori è fama, così a quasi uno heffetto lo hedificio; in suo grado l'uno pell'altro rende lunga fama a noi di loro.“

Antonio Averlino Filarete.



Die Visconti zählen zu den Hauptvertretern der rechtmäßig gewordenen Tyrannis, zugleich aber auch zu den ersten fürstlichen Schirmherren und Förderern der Renaissancekultur. Schon im Beginn des 14. Jahrhunderts hatte Azzo seinem Geschlecht diese stolze Bahn gewiesen, am glänzendsten aber stand deren Ziel am Ende des Trecento von Giangaleazzo. Seine politischen, durch frühen Tod vereitelten Pläne schweiften bis zur Königskrone, seine künstlerischen, nicht minder hoch und eines großen Herrschers würdig, freilich wohl oft auch von politischer Berechnung geleitet, spiegeln sich in drei der gewaltigsten Schöpfungen des Trecento. Eine Kathedrale, deren leuchtender Marmorwald an das fromme Märchenbild des Graltempels gemahnt, ein Kloster, über dessen Kirche und Hallen die Kunst das reichste Füllhorn ihrer Gaben verschwenderisch geleert hat, ein Fürstensitz, halb Festung, halb Palast — das sind die drei Werke in der Lombardei, welche, allerdings mit ungleichem Recht, mit seinem Namen verbunden werden, zugleich drei bleibende Centralstätten der lombardischen Kunst unter allen seinen Nachfolgern: der Mailänder Dom, die Certosa und das Castell zu Pavia.

Als Wunder preisen sie die Zeitgenossen: der Dom „an Größe und Pracht allen Kirchen der Christenheit überlegen“, die Certosa „das herrlichste aller Klöster“, das Castell „in Italien unübertroffen“! — Die Nachwelt steht diesen Schöpfungen anders gegenüber. Ihr Urtheil erfolgt schon äußerlich unter gänzlich veränderten Bedingungen. Von dem stolzen Schloß der Visconti in Pavia giebt der heutige Bau nur völlig entstellte Kunde; die Certosa ist in ein Museum verwandelt: in einsamer Flachlandschaft ruht sie wie im Zauberschlaf, ohne jeden Zusammenhang mit der Gegenwart; der Mailänder Dom endlich ist zwar noch heute das Wahrzeichen der Lombardei, aber nicht mehr als das einheitliche Werk, welches seine Schöpfer erträumten, sondern gleichsam als ein versteinertes Rechenexempel, dem trotz mannigfacher Versuche die vollständige Lösung fehlt.

Auch über den persönlichen Antheil des Mailänder Fürstengeschlechts, besonders des Giangaleazzo, an diesen Werken muß das Urtheil heute etwas anders lauten als bei den höfischen Chronisten, wenigstens für den Dom. Kein Document bestätigt, daß Giangaleazzo an seinem Erstehen unmittelbar initiativ betheilig ist. Der Conte di Virtù hat auch hier die Frucht jenes klugen Gebahrens geerntet, dem er seine politischen Erfolge dankt: er hat sich zum Herrn der gegebenen Verhältnisse gemacht, die ihm ein erwünschtes Mittel boten, seine Beliebtheit bei Geistlichkeit und Volk zu steigern und das letztere von den politischen Dingen zwanglos abzulenken. Mailand bedurfte eines neuen Domes. Die alte, wiederholt umgebaute Basilica Sa. Maria Maggiore, welche 1353 durch den Einsturz ihres hohen Campaniles halb zerstört worden war, genügte weder den äußeren kirchlichen Anforderungen, noch der communalen Bedeutung der lombardischen Hauptstadt im Vergleich mit ihren Nebenbuhlerinnen in Italien, ja auch nur mit den kleineren Städten in der Lombardei selbst. Clerus und Volk begrüßten den Plan, eine neue Kathedrale zu erbauen, mit Begeisterung, gleichviel, wer demselben zuerst Worte geliehen haben mag.

Wie fast alle bedeutenden Dome Italiens, muß auch der Mailänder als eine Schöpfung der Stadtgemeinde gelten. Allein es war selbstverständlich, daß der Fürst sich an die Spitze dieses Unternehmens stellte, welches seinem Lande das architektonische Wahrzeichen schaffen sollte. Giangaleazzo hat den Dom nicht gestiftet, aber ohne seine glänzende Freigebigkeit und sein entscheidendes Eingreifen wäre die schnelle Förderung des Planes in den ersten Jahrzehnten unmöglich gewesen. Sein Verhältniß zum Dombau wird am richtigsten durch die Worte des Erzbischöflichen Erlasses vom September 1387 bezeichnet: „qui etiam ad huiusmodi fabricam gratanter suas manus porrexit adjutrices.“¹⁾

Anders freilich ist sein Antheil an der Certosa von Pavia. In der Geschichte des Domes geht der Aufruf des Erzbischofs Antonio da Saluzzo (12. Mai 1386)²⁾ zu Spenden für den Bau dem ersten von Giangaleazzo selbst unterzeichneten Schriftstück (12. October) um fünf Monate voraus; von der Certosa dagegen sprach und schrieb Giangaleazzo schon lange, bevor der Grundstein gelegt wurde.³⁾ Der bescheidene, in ihrem Testament vom 9. Januar 1390 ausgesprochene Wunsch seiner Gemahlin Caterina, an einem ihrer Lieblingsplätze im Pavesischen Gebiet ein Kloster für zwölf Karthäusermönche zu errichten, wuchs unter der Initiative ihres Gatten zu einem Unternehmen von weittragender Bedeutung an. Schon 1392 beginnen Giangaleazzos reiche Schenkungen an Land und Einkünften. Es sind rein persönliche Gaben. Der Stammsitz seines Geschlechts, sein Jagdgelände, der „Barco di Pavia“, bietet den Baugrund. Für sich selbst wollte er in seiner Residenz „einen Palast zur Wohnung, einen Garten zur Erholung“, aber auch „eine Capelle zur Andacht“. Zur Grabkirche seiner Familie war diese ausersehen. Und nicht nur dem Ruhme seines Hauses sollte das Werk dienen, sondern mittelbar auch dessen Sicherheit. Auch hier spielt seine politische Klugheit mit hinein, welche die Gefahr eines Wettstreites zwischen den beiden Hauptstützen seiner Dynastie, Mailand und Pavia, sehr wohl erkannte, und sich das erst seit kurzem nicht ohne energischen Widerstand von seinem Vater Galeazzo II. für die Visconti gewonnene und zur Residenz erhobene Pavia durch einen prächtigen Kirchenbau in seiner Nähe nicht minder verpflichten mußte, wie Mailand selbst durch die Förderung des Domes. Jedenfalls vollzog er bei der feierlichen Grundsteinlegung der Certosa am 27. August 1396 weit unbedingter eine persönliche That, als mit dem zehn Jahre zuvor unterzeichneten Erlaß für den Mailänder Dom, und in diesem Sinne gewinnt es auch für die individuelle Charakteristik Giangaleazzos Bedeutung, daß sich auch bei der Certosa das künstlerische Ideal, freilich erst lange nach ihm verwirklicht, von Anbeginn über alles bisher Dagewesene erhob. „So hehr und gewaltig, wie nur immer möglich“, — „quam magis notabile poterimus“ — soll das neue Kloster werden,⁴⁾ ein Werk, dem auf Erden nichts gleichkommt: „non erit in Orbe simile!“

Das Castell von Pavia endlich empfing von Giangaleazzo neben dem Ruhm seines Namens und dem Glanz, welchen er seiner Hofhaltung verlieh, reichen künstlerischen Schmuck an Malereien, an kostbaren Stoffen, an Gold und Silberwerk, geschaffen aber wurde es nicht durch ihn, sondern durch seinen Vater Galeazzo II., und keineswegs als Stätte strahlender Feste und aller Bedürfnisse eines verfeinerten Culturlebens, sondern zunächst als Festung, als Waffenkammer, als Gefängniß! Mit der Erbauung des Castells 1360—65 wurde der Untergang der Freiheit Pavis (1359) besiegelt. — Daß aus der Zwingburg jedoch sogleich ein Fürstenschloß, und aus der unterworfenen Commune so bald eine zufriedene Residenzstadt wurde, ist ebenfalls höchst bezeichnend für die Stellung der Visconti und hierbei freilich vor allem wiederum für die Persönlichkeit Giangaleazzos. — Königliche Größe spricht, wie aus seinen politischen, so auch aus seinen baulichen Unternehmungen, und nicht nur, wo dieselben für seine eigenen Bedürfnisse

1) Vergl. Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall' origine fino al presente. Veröffentlicht von der Bauverwaltung 1877—1885 in sechs Büchern nebst zwei Bänden: „Appendici“ und einem Generalregister. Vorrede und Erläuterungen von Cesare Cantù. App. I. S. 214.

2) Annali, Appendici. I. Documenti S. 211 f.

3) Vergl. zum Folgenden die geistvollen Ausführungen von Beltrami, Storia documentata della Certosa di Pavia. I. La Fondazione. Milano 1896. Besonders Cap. III S. 34 ff.

4) So schreibt er am 20. November 1394 an die Commune von Siena.

bestimmt waren, sondern auch da, wo sie der Sicherung und dem wahren Nutzen seines Landes dienten. Seine Damm- und Canalbauten bieten an Umfang und Aufwand ein Gegenstück zu der Certosa. Von seiner vielfach gerühmten kirchlichen Gesinnung besitzt auch Pavia selbst noch monumentale Zeugen, deren Schönheit und kunstgeschichtliche Bedeutung im Widerschein der Certosa meist zu wenig beachtet werden: die zwischen 1384 und 1395 von ihm begonnene Kirche S. Spirito ist freilich gleich dem zugehörigen Kloster zerstört, noch aber besitzt Pavia in Sa. Maria del Carmine, deren unter Galeazzo II. begonnener Bau von Giangaleazzo thatkräftig unterstützt wurde, ein Kleinod lombardischer Gothik.

Giangaleazzo starb gänzlich unerwartet 1402. Seine politische Macht, im Hinblick auf welche Magenta von ihm sagt: „seit Karl dem Großen bis zu Napoleon I. sei kein Fürst in Italien größer gewesen“, zerfiel in kaum zwei Jahren, seine politischen Pläne zerflatterten als Traumgebilde einer glänzenden Vergangenheit: jedoch was er auf künstlerischem Gebiet geschaffen und gefördert, blieb zumeist bestehen und begann unter den neuen Verhältnissen ein selbständiges Leben. Fürstennamen hatten an demselben fortan zunächst aber nur äußerlichen, mittelbaren Antheil. Giangaleazzos ältestem Sohn Gianmaria, dem Nachfolger in der Herzogswürde, gebührt dieser Name nur im Sinne Nero-nischer Grausamkeit; er betrat die zum Cäsarenwahnsinn führende Bahn Bernabòs, auf welcher ihn 1412 verdienftermaßen die Dolche der Verschworenen trafen. Mit seinem jüngeren Bruder und Erben Filippo Maria endet das Dynastengeschlecht der Visconti in politischer Ohnmacht, in rückhaltloser und dennoch kleinlicher Selbstsucht, in lähmendem Argwohn, in „wollüstiger Behaglichkeit“, die launenhaft bisweilen wohl auch zu geistigen Genüssen greift. Aber während seiner langen, politisch so wechsel- und unglücksreichen Regierungszeit (1412—47) gingen viele der unter seinem großen Vater begonnenen Bauten — vor allem der Mailänder Dom — trotz aller äußerer Mißstände langsam ihrer Vollendung entgegen, und andere wahren trotz der politischen Stürme dem Namen der Visconti wenigstens noch äußerlich fürstlichen Glanz. Das gilt besonders von dem Castell zu Pavia, welches, obschon nicht mehr Hoflager, zu Repräsentationszwecken, vor allem als Absteigequartier hoher Gäste dienend, einen Weltruf erlangt; das gilt auch von dem Castell an der Porta Giovia zu Mailand, welches, um 1368 von Galeazzo II. mehr als Zwingburg denn als Schloß errichtet, nunmehr das Treiben des letzten der Visconti jedem unwillkommenen Auge entzog: ein Sinnbild für die selbstsüchtige Geschäftigkeit auf politischem Gebiet, in welchem die Dynastie der Visconti unterging. Bezeichnend, daß nach dem Tode Filippo Marias (1447) die neue Ambrosianische Republik, alle anderen Schöpfungen der Visconti schonend, nur dieses Castell bei Porta Giovia von Grund aus zerstörte — bezeichnend freilich auch, daß der kraftvollere Erbe der Visconti, Francesco Sforza, sofort an seinen Wiederaufbau ging.

Genau um die Mitte des Jahrhunderts, 1450, beginnt die Herrschaft der Sforza. Francesco, durch Verdienst der nächste Verwandte, durch Verdienst und Glück der Erbe Filippo Marias, war als Krieger und Condottiere groß geworden, „der feineren Bildung aber und der Musen“ — wie selbst seine Lobredner zugestehen — „völlig unkundig“. Auch zur bildenden Kunst hatte er kein persönliches Verhältniß, wie etwa Giangaleazzo Visconti. Will man dem letzteren in der Reihe der Sforza denjenigen Fürstennamen entgegenstellen, welcher eine große Epoche der lombardischen Kunstgeschichte deckt, so überstrahlt Ludovico Moro weitaus alle übrigen und weitaus auch Giangaleazzo selbst. Aber die lombardische Renaissance unter Ludovico Moro ist nur der leuchtende Gipfel-punkt eines stetig aufsteigenden Pfades, welchen die künstlerische Entwicklung selbst, unabhängig von den politischen Verhältnissen und zum Theil auch von den dieselben leitenden Persönlichkeiten, verfolgte, und für die Zeit, in welcher dieser Pfad für die kunsthistorische Betrachtung in helles Licht tritt, darf das Jahr 1450, vermöge seiner Bedeutung in der politischen Geschichte der Lombardei, wenigstens als äußerer Anhalt gelten.

Welches Gesamtbild bot damals die Kunst der Lombardei? Welcher Art war der in ihren Bauten und Denkmälern herrschende Stil? Welche Stellung nimmt derselbe innerhalb der gleichzeitigen Stilgeschichte ganz Italiens ein, und welche Grundlage gewährte er einer zukünftigen national-lombardischen Stilweise? —

In der Kunstgeschichte Oberitaliens bezeichnet das Quattrocento bekanntlich zunächst nur ein Fortleben, ein letztes Entwicklungsstadium der trecentistischen Gothik, jener „italienischen Gothik“ des 14. Jahrhunderts, welche ihren Namen eben nur als ein kunsthistorisches Schlagwort trägt, welche mit dem kunstgeschichtlich maßgebenden Gesamtbegriff der „Gothik“ nur äußerlich verbunden ist.¹⁾

Als Raumstil, nicht als Decorationsstil, hatte die Gothik bei ihrer durch die Cisterzienser vermittelten Uebertragung aus Frankreich die italienische Bauweise zuerst beeinflusst.

Ihre gewölbten Binnenräume entsprachen einem Ideal des italienischen Kirchenbaues, wie es mit ihren neuen constructiven Mitteln dann gerade in Oberitalien, in den gewölbten Bettelmönchkirchen seiner reichen Handelsstädte, glänzend verkörpert wurde; die Raumgestaltung ist es auch, welche diese großen oberitalienischen Franciscaner- und Dominicaner-Kirchen baugeschichtlich besonders mit der französischen „Cisterzienser Gothik“ — mit deren Grundrissdispositionen, dem stattlichen „Kathedralentypus“ oder der einfacheren Anlage geradlinig geschlossener Chorcappellen — verbindet. Aber dieser unleugbare Zusammenhang führte hier keineswegs zu einer slavischen Abhängigkeit von den fremden Mustern. Ueber deren Einwirkung steht vielmehr jeweilig die unmittelbar gegebene Eigenart der baulichen Aufgabe, wie sie in diesen oberitalienischen Handelscentren besonders durch die culturelle Stellung der Mönchsorden und durch die dort bereits aus der romanischen Periode vorhandenen Kirchenbauten bestimmt wurde, über ihr steht allgemeingültig der national-italienische Geschmack mit seiner Freude an der Weiträumigkeit. In der Geschichte der gotischen Baudedanken wahren diese italienischen Kirchen, wenn anders sie ihr überhaupt zugezählt werden dürfen, im ganzen einen selbständigen, nationalen Charakter.

Gilt dies auch für die italienische „Gothik“ als Decorationsstil?

Die große kunsthistorische Bedeutung dieser Frage unterliegt keinem Zweifel. Mag sich die frühere Annahme, im Grunde habe überhaupt nur die gotische Decoration die Italiener für die Gothik gewonnen, im Sinne der obigen Erörterung als irrhümlich erwiesen: Thatsache bleibt, daß gotische Motive die decorative Phantasie italienischer Bildhauer-Architekten vom 13. bis zum 15., diejenige italienischer Kunsthandwerker — die Goldschmiede an der Spitze — bis tief ins 16. Jahrhundert, sehr wesentlich beeinflusst haben. Und schon diese zeitliche Ausdehnung bezeugt an sich, daß auch hier nicht nur ein Abhängigkeitsverhältniß von fremden Vorbildern, sondern ein Annäherungsproceß und, in der Folge, eine selbständige Entwicklung vorliegt. Beide haben geschichtlich die Decoration der romanischen Epoche zu unmittelbarer Voraussetzung. Schon in ihr war der Boden bereitet worden, auf welchem die Formenwelt des Du- und Tre-Cento unter starker Befruchtung durch die nordisch-gothischen Motive, aber dennoch in organischem Wachsthum, erstand. Darauf weist ja auch die Selbständigkeit der italienischen Gothik als Baustil bereits an sich hin: die Schmuckformen, welche beim Siegeszug der gotischen Raumgestaltungen und Constructionen durch das mittelalterliche Europa nach Italien gelangten, konnten, losgelöst vom constructiven Kern, dem sie im Norden ihr Dasein dankten, zunächst nur geringe Lebenskraft besitzen. Als lose Blüthen, die von den Alpen her herübergeweht waren, wären sie fruchtlos verwelkt, wenn ihre geschwächte Keimkraft nicht in Italien selbst neue Nahrung gefunden hätte.

Diese bot ihnen dort die bereits vorhandene malerische Neigung der italienischen Decoration. Malerische Belebung, malerische Auflösung der Massen, malerische Gegensätze durch das Betonen einzelner Bautheile — das war das Princip, welches in derselben

1) Vergl. hierzu neuerdings C. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris 1894, und G. Dehio's Anzeig dieser Schrift im Rep. f. Kw. XVII. 1894. S. 379 ff.

schon seit der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts Geltung erlangte, in der ganzen Halbinsel, besonders aber im Norden, sowohl im venezianischen Gebiet, wie vor allem in der Lombardei, schon in deren noch specifisch „romanischen“ Werken. Als selbständige Bildtafel steht dort die Frontwand vor dem Kirchengebäude; rein malerisch, oft unsymmetrisch, ist der Reliefschmuck an ihr vertheilt; zierliche Säulengalerien und reichgegliederte Radfenster durchbrechen, leichte Bogenfriese begleiten die Mauermaße, vor welcher in wirkungsvollem Contrast besonders die großen Portale als selbständig gegliederte Schmuckstücke ihren ornamentalen und figürlichen Reichthum entfalten. Zu dieser im ganzen mehr einer malerischen als einer specifisch architektonischen Phantasie entstammenden Decorationsweise gesellt sich auch unmittelbar die Vielfarbigkeit. Der coloristische Reiz wechselnder weißer, schwarzer und roter Marmorplatten, wie sie der Incrustationsstil Toscanas verwendete, konnte in der Lombardei freilich nur in sehr beschränktem Maße zur Geltung kommen — so beispielsweise im Innern von S. Eustorgio zu Mailand —, aber das vorzügliche heimische Baumaterial, der Backstein, hat dort, wie überall, sofort zur Polychromie geführt. Schon an den romanischen Bauten, besonders an den Thürmen, wird das warme Roth der Ziegel durch kräftigen Licht- und Schattenwechsel malerisch ausgenutzt und tritt in reizvollen Gegensatz zu hellen Hausteinteilen, schon dort findet sich gelegentlich eine mosaikartige Zusammenstellung bunt glasierter Ziegel.

Dieser malerischen Richtung der oberitalienischen Decorationsweise selbst kam diejenige der nordischen Gothik entgegen. Die gebrochene Linie des Spitzbogens mit seinen Nasenansätzen und Auszackungen, die Drei- und Vierpässe, die schlanken „freien Endigungen“ durch die Fialenthürmchen, die luftigen Tabernakel, die vielgliedrigen Bündelpfeiler, und die gewundenen Säulchen, die wechselvoll profilirten Gurt- und Krönungsgesimse, der Würfel- und der gothische Bogenfries, die Kriechblumen und Knäufe, das lebhaft geschwungene, von naturalistischen Pflanzen durchsetzte Blattwerk mit seinen gezackten Umrissen, die stark ornamentale Verwendung des Figürlichen als Abschluss wie als Füllung — das Alles wurde dem Sprachschatz der nordischen Gothik entlehnt und allmählich der italienischen Decoration eingefügt, aber nicht seines künstlerischen Inhalts, sondern nur seines Wohlklanges halber, wie Burckhardt prächtig sagt: „nicht als Ausdruck eines constructiven Gedankens, sondern als ornamentale Redensart.“

Und schon bei ihrem Eindringen trafen diese gothischen Schmuckmotive gerade in der Lombardei eine sich bereits selbständig in gleicher Richtung entwickelnde Bauweise, welche sich für ihre vorwiegend malerischen Effecte sowohl des Backsteins, wie des Hausteins zu bedienen wußte, und hier wie dort jene gothischen Elemente mit Leichtigkeit dem eigenen Formenkanon zugesellte.

Die lombardischen Ziegelbauwerke, welche das Interesse der modernen Architekten schon seit langem erweckt haben, verkünden in der Durchbildung ihres Aeußeren seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts den fortschreitenden Sieg der malerischen Richtung. Schon Mailand selbst — neben Bologna und Ferrara Hauptstätte des Ziegelbaues in Italien — und seine Umgebung ist noch reich an Bauten dieser Epoche, die man dem Gesamtcharakter ihrer Decoration gemäß mit Fug und Recht selbst da als originelle Schöpfungen „gothischen“ Stiles rühmen darf, wo sie die oben aufgeführten nordisch-gothischen Details in verhältnißmäßig noch sehr sparsamer Verwendung zeigen. Das gilt beispielsweise von dem köstlichen Rest der alten Hof- und Grabkirche Azzo Viscontis, welche sich noch heut im Mittelpunkt der Stadt, nah am Dom, erhalten hat, dem Glockenthurm von S. Gottardo, dem Werk des Cremonesen Francesco Pecorari (1336). Leicht und schlank steigt er empor.¹⁾ Ueber dem wuchtigen, quadratischen Haustein-Sockelgeschofs erhebt sich der achteckige Backsteinbau, fünfstöckig, aber oben noch durch ein zweigeschossiges schmäleres Krönungsthürmchen abgeschlossen. Wirkungsvoll stechen vom Roth seiner Ziegelwände die leuchtend weißen Haustein-Säulen ab, welche gleich Rundstäben die Ecken des ganzen Thurmes einfassen (erneut), als zierliche Säulchen die Fenster theilen, und oben, dicht geschaart, auf Consolen als Träger des Bogenfrieses vortretend, das letzte Stockwerk des

1) Die Außendecoration des Thurmes ist stark, aber stilgerecht ergänzt.

Hauptthurmes malerisch bekrönen. Auch dem Backstein selbst wird sowohl durch Ueberdeckung und flaches Reliefformament, wie durch den Gegensatz zum weifs getünchten Fond eine möglichst kräftige Färbung abgewonnen. Auflösung der Massen und malerischer Reiz — darin gipfelt die ganze stilistische Eigenart dieses Werkes. Den gleichen Stil zeigt im Dienste einer weit gröfseren Aufgabe der mächtige Vierungsthurm der Cisterzienserkirche Chiaravalle (Abb. 1). Auch hier pyramidale Abstufung, auch hier Zertheilung aller Massen in Arkaden, Galerien und Brüstungen, wobei auch die Detaillirung in ihren Streifen von übereck gestellten Ziegeln, in ihren Rauten- und Bogenfriesen, im Wechsel des Roth, Weifs und Grün reicheren malerischen Ausdruck wählt. Im Vergleich mit der Decoration der Backsteinbauten der norddeutschen Tiefebene, welche man mit Recht als mustergültige Beispiele einer gesunden, nur aus dem Material selbst abgeleiteten Formensprache rühmt, lieben diese lombardischen Werke eine freiere, kühnere Detailbildung und gehen dabei zuweilen allerdings über die unmittelbare Leistungsfähigkeit der Terracotta hinaus. Man spürt, dafs hier neben dem Maurer dauernd der Steinmetz arbeitete.

Wo der letztere vollends allein das Wort führt, erklingt der Wohlklang gothischer Decoration in seiner ganzen Fülle. An den in Haustein gearbeiteten Kirchenfacades, an den Portalen, Fenstern und Krönungstabernakeln, dann aber auch an den selbständigen Werken decorativer Sculptur, besonders an den Grabdenkmälern und Altartabernakeln, findet sich bald der ganze Reichthum der oben aufgezählten gothischen Details ein, um bereits am Ende des Trecento bei einer üppig, aber nicht stets organisch schaffenden Gestaltungsfreude hier zu einem gewissen Uebermafs zu führen.

Der Toscaner, welcher diese lombardische Plastik in der ersten Hälfte des Trecento wesentlich beeinflusste, Giovanni di Balduccio da Pisa, wendet die gothische Ornamentik noch sehr bescheiden an, ja sie empfängt unter seinen Händen fast stets flauere, charakterlose Form. Die oberitalienischen, die lombardischen Steinmetzen selbst fanden dagegen in der nordischen Gothik eine ihnen offenbar höchst angenehme und willkommene Anregung, die bald einen entscheidenden Einfluss auf ihre ganze ornamentale Phantasie gewann. Die Portale von Sa. Maria Maggiore zu Bergamo, die Domfaccade und die Kaiserkanzel zu Monza, das Grabdenkmal des heiligen Augustinus zu Pavia, zahlreiche Trecentomonumente Mailands, vor allem aber die Scaliger-Denkmäler zu Verona sind dafür die beredtesten Zeugen. Giebel mit Kriech- und Kreuzblumen, Tabernakel, Spitzbogen mit Nasenansätzen und Auszackungen, gewundene Säulchen, üppig wucherndes Blatt- und Blütenwerk, Rosetten- und Diamantfriese verwerthen sie in Fülle. Auch die Art, wie sich der Architektur und dem Ornament das Figürliche zugesellt, spiegelt gothischen Geschmack. Sehr zahlreich und in sehr verschiedenem Mafsstab treten die Figuren hier nebeneinander, selbständig, von der Architektur nur umrahmt, oder tektonisch wirksam, oder aber unmittelbar mit dem Ornament verbunden, Statuen neben Reliefs, ganze Gestalten von verschiedenartiger Gröfse neben Halbfiguren und Medaillons mit den Köpfen allein. In luftigem, vieltheiligem Aufbau, bei welchem das überreiche Nebeneinander von ornamentalem und figürlichem Schmuck den tektonischen Kern wie spielend verdeckt, öffnen sich von allen Seiten reizvolle Durchblicke; zu der architektonischen und plastischen Sprache gesellt sich neben der vereinzelt Polychromie überall ein lebhaftes, wechselndes Lichtspiel. Diese lombardischen Werke des endenden Trecento sind „spätgothisch“ auch in dem Sinne, dafs sie — wie viele stilistisch verwandte, freilich meist später entstandene decorative Arbeiten des deutschen Nordens — den gothischen Sprachschatz zuweilen schon fast im Geist des — Rococo verwerthen. Und diesem Verhältnifs zur „Gothik“ entspricht auch die Art, wie sich hier schon einige antikisirende Elemente einstellen: nicht sowohl als Spätlinge der romanischen Decoration, denn als Vorboten der Frührenaissance, vereinzelt, rein decorativ, in einem fast zufälligen Formenspiel, gleichwerthig neben den rein gothischen Motiven, aber unorganisch wie diese, nur zu beliebiger Steigerung der malerischen Pracht. Ebensovienig wie der naiv schaffende Trecentokünstler selbst, empfindet der heutige kunsthistorisch geschulte Beschauer zwischen diesen Formen einen störenden Gegensatz, weil sie alle durch die einheitliche, nur auf malerischen Reiz bedachte Phantasie-richtung zusammengehalten werden. Das Hauptbeispiel hierfür, welches alle diese Eigen-

heiten des lombardischen Trecentostiles in voller Reife vereint, ist das Grabmonument des Cansignorio della Scala zu Verona. Antikisirende Einzelornamente sind dort den spät-



Abb. 1. Chiaravalle. Cisterzienserkirche.

gotischen Formen unmittelbar benachbart, Medaillonköpfe und nackte Flügelputten werden schon völlig in der Art der Renaissance verwendet, das Laubwerk ist dem Akanthus

genähert, selbst im Aufbau werden die gothisch aufstrebenden Glieder fast geflissentlich von horizontalen Gesimsen und Brüstungen durchschnitten — trotzdem steht das Ganze in seiner denn doch etwas krausen Gesamterscheinung, seinem phantastisch-malerischen Formenwechsel, seiner vieltheiligen, unruhigen Silhouette, der Renaissance weit ferner, als etwa das Tabernakel Orcagnas in Or San Michele zu Florenz.

Kein Zweifel, dafs hierbei jeweilig die örtliche Stilrichtung den Ausschlag gab. Es ist, als sei in Toscana ein Rest des antiken Gefühls für Mafs und harmonische Ausgleichung der künstlerischen Kräfte auch selbst während der gothischen Geschmacksrichtung dauernd wirksam geblieben. Toscana war für die nordisch-gothischen Schmuckmotive ungleich weniger empfänglich als die Lombardei; ja die toscanische Trecentodecoration liefse sich in pragmatischem Sinne fast Schritt für Schritt organisch aus der Pisaner Schule ableiten, und das deutsch-nordische Element, welches zu dieser, beispielsweise in Florenz, hinzutritt, erscheint hier zuweilen nur als ein fast zufälliges Accidenz, dessen Macht sehr bald beschränkt wurde. In Oberitalien aber, besonders in der Lombardei, gleicht die Pisaner Ueberlieferung nur einem fördernden Zuflufs zur heimischen Hauptströmung, welche dort seit der romanischen Epoche immer stärker und mächtiger anschwillt und ihre Hauptnahrung nicht aus dem italienischen Süden empfängt, sondern vorwiegend aus dem halb germanischen Norden, aus den Alpenländern, von den Uferlandschaften der oberitalienischen Seen. Die Thätigkeit des Pisaner Sendboten Giovanni di Balduccio in der Lombardei führte der dort heimischen Art nur ein neues Lebenselement hinzu, welches sich mit ihr weit unmittelbarer verband als in Toscana: seine kunsthistorische, nicht zu unterschätzende Bedeutung für die decorative Plastik der Lombardei wird dort bald durch das selbständige Wirken lombardischer Meister abgelöst: durch die Campionesen.¹⁾ — Keine grofse künstlerische Eigenart bringen dieselben von ihrer Heimath, vom Ufer des Luganer Sees, mit, sondern zunächst nur eine durch viele Geschlechter vererbte Handwerkstradition: Steinmetzen waren sie in erster Reihe, „magistri picantes lapides vivos“, oft freilich zugleich auch Bauleute, sämtlich durch die gleiche Heimath, Familie und Schulung verbunden, möglicherweise zu Genossenschaften geeint. Ihre Leiter erhoben sich meist aus ihrer eigenen Mitte als Wanderkünstler, die als selbständige, namhafte Meister nach eigenem Entwurfe arbeiten — so Giovanni, Matteo, Bonino da Campione —, oder als Werkmeister und Bauleiter nur die Pläne Anderer ausführen. Wie und wo immer jedoch sie auftreten, gewinnen sie auf die decorative Durchbildung der Werke, an denen sie betheiligt sind, einen gewissen Einflufs, denn das ornamentale Detail ist in vielen Fällen die freie Schöpfung seines Steinmetzen selbst, wie auch in der Gothik des Nordens in der Blüthezeit ihrer Decoration noch jedes Capitäl und jedes Consolfigürchen bis zu einem gewissen Grad den freien Stempel seines ungenannten Verfertigers trägt. So erwächst in der Thätigkeit der Campionesen aus dem Boden des Handwerks in der Lombardei langsam, aber doch historisch ausschlaggebend, eine stilbildende Macht.

Die Richtung derselben und ihre Stellung zur italienischen Gothik ist durch die oben angeführten, meist unmittelbar auf Campionesen zurückgehenden kleineren Bauten und Denkmäler jedoch nur einseitig gekennzeichnet: die kunstgeschichtlich bedeutsamste Stätte ihres Wirkens fand sie am Ende des 14. Jahrhunderts in der lombardischen Hauptstadt selbst, an dem gewaltigen Werk, welches Bauleute und Steinmetzen für viele Jahrhunderte in Nahrung setzen sollte: am Mailänder Dom.

1) Vergl. des Verfassers Buch: Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts. Giovanni di Balduccio da Pisa und die Campionesen. Stuttgart 1893. Vielleicht die schönste figürliche Arbeit der Campionesen ist erst 1894 durch Dr. Diego Santambrogio in Mailand, der mit unermüdlichem Eifer den abseits der Hauptorte zerstreuten lombardischen Werken nachspürt, wieder aufgefunden und vielfach erörtert worden: die Altarreliefs in der Parochialkirche S. Martino zu Carpiano bei Melegnano.

Erstes Capitel.

Die Gothik des Mailänder Domes und ihre decorative Plastik bis zum Jahre 1450.

„La grande originalità di questo monumento, che non è tedesco, nè francese, e neppure italiano.“

Giuseppe Brentano.



Trotz aller ihr so eifrig und erfolgreich gewidmeten Studien bietet die Mailänder Kathedrale dem Kunsthistoriker noch immer eine Fülle unbeantworteter Fragen, deren Zahl und Tragweite ihm um so empfindlicher wird, je mehr er sich mit ihnen beschäftigt. Nicht nur auf das Auge, sondern auch auf den historisch-kritischen Sinn übt dieses Bauwerk einen ganz eigenartigen Zauber aus. Seine Wirkung durchläuft gleichsam drei Stufen, von denen die meisten Besucher freilich nur die beiden ersten zu kennen pflegen. Der Eindruck des Aeußeren an der Chorseite und der gewaltigen Hallen des Inneren muß auf jeden Unbefangenen überwältigend wirken: so bedeutend, daß der vergleichenden Kritik vorerst kein Feld bleibt. Sobald diese aber einsetzt, beginnt die zweite Etappe, und sie endet auf Grund der hergebrachten, aus der Gothik des Nordens abgeleiteten Stillehre in einer Verurtheilung, welche dem Bau die höhere Einheit, die innere Folgerichtigkeit und Harmonie abspricht und in ihm nur die arg verkümmerte Entwicklung eines auf falschen Boden gerathenen Keimes sieht. Die schönste Blüthe, ja die Lebenskraft nordischer Gothik scheint in ihm verständnißlos zerstört, und das Ganze letzthin nur dem laienhaften Geschmack an stofflichen, quantitativen und allenfalls phantastischen Reizen erfreulich! — Wer sich jedoch durch diese, gerade von kunstwissenschaftlicher Seite gar zu eindringlich gepredigte Lehre nicht von einem weiteren liebevollen Studium dieses stilistischen Zwittergeschöpfes zurückhalten läßt, wird für dessen gerechte Würdigung noch andere Gesichtspunkte gewinnen. Je nähere Zwiesprache man mit diesem Bauwerke hält, um so mehr vergißt man die bei der kunsthistorischen Classification hergebrachten Formeln, lauscht wieder nur unmittelbar auf das, was das Denkmal selbst erzählt, auf diesen wechselnden Ausdruck einer völlig eigenartigen Entwicklung, und ist zuletzt bereit, in diesem Sinne dem Mailänder Dom eine selbständige Bedeutung einzuräumen, welche außerhalb aller theoretisch zu begründenden Stilregeln und Stilwidrigkeiten liegt. Der ganze Bau wird dann gleichsam zu einem mit durchaus persönlichem Leben begabten Organismus, der nur genetisch, nur aus seinen völlig eigenartigen Lebensbedingungen heraus verstanden und erklärt werden kann und den richtigsten Maßstab für seine Werthschätzung in sich selber trägt. — Aber es gilt dann auch, die Geschichte dieses Organismus bis in ihre feinsten und verschlungensten Fäden zu verfolgen, die Nachrichten der — übrigens noch keineswegs stets vollständig und genau veröffentlichten — Bauacten Schritt für Schritt auch in allen Einzelheiten zu sammeln, zu illustriren und gegebenen Falles zu berichtigen; kurz, dem bisherigen Gesamtbild der Baugeschichte, welches besonders Camillo Boito¹⁾ mit künstlerischer Hand so geistvoll

1) Il Duomo di Milano. Milano 1889. Die ungemein reiche, seit 1889 aber nur unwesentlich vermehrte Literatur über den Dom hat als Anhang zu diesem Werk Filippo Salveraglio zusammengestellt. Eine knappe vortreffliche Skizze der Baugeschichte bietet Giulio Carotti in den ersten Capiteln seines kleinen Buches: Il Duomo di Milano e la sua facciata. Milano 1888; vergl. ferner dessen Aufsatz: „Vicende del Duomo di Milano e della sua facciata. Archivio storico dell' Arte. II. 1889, S. 113 ff.

entworfen hat, eine ins Einzelne gehende Monographie an die Seite zu stellen, begleitet von Abbildungen des Baues in allen seinen Theilen und kunsthistorisch bezeichnenden Details. — Eine solche auch den höchsten wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Monographie des Mailänder Domes wäre jedoch eine Lebensaufgabe, und nur demjenigen möglich, der in dauerndem Verkehr mit dem Werk selbst stehen kann, am ehesten wohl dem Manne, der, seit nunmehr fast 25 Jahren Architekt der fabbrica, heute sicherlich der beste Kenner des Domes ist, Cesa-Bianchi,¹⁾ der seine Belesenheit im künstlerischen Riesentext des Domes bisher nur den gelegentlichen Arbeiten Anderer nutzbar machte, wie er mit derselben denn auch den Verfasser in freundschaftlichster Weise unterstützt hat. — So lange eine solche Monographie des Domes noch aussteht, bleibt auch jede auf ihn bezügliche Einzeluntersuchung zum mindesten unvollständig, und die folgenden, im wesentlichen auf den Decorationsstil des Domes beschränkten Erörterungen, welche die Kenntniss der Baugeschichte selbst voraussetzen, werden diesen Mangel fühlbar hervortreten lassen, besonders da, wo sie ihr Specialgebiet selbst überschreiten und nothgedrungen allgemeinere Fragen der Baugeschichte und des Baubetriebes streifen. Aber schon dieser Mifsstand ist vorerst leider überhaupt unüberwindlich, und ihm gesellen sich ferner auch noch einige „Probleme“, für welche das heutige „ignoramus“ wohl schon jetzt mit einem „ignorabimus“ vertauscht werden mufs, da dieselben auch durch die genaueste Forschung kaum sicher zu lösen sind. Diese Probleme sind hier nur im allgemeinen, lediglich im Hinblick auf unser specielles Hauptthema, die Decoration, zu erörtern. Es gehört zu ihnen bereits die Frage nach dem Schöpfer des Bauplanes. Der corporative Zug der ganzen oberitalienischen Kunst und besonders ihres Baubetriebes macht am wahrscheinlichsten, dafs ein Mitglied der Genossenschaft der Campionesen eine Skizze vorlegte, welche in gemeinsamer Berathung bearbeitet wurde. War diese aber von vornherein „ad hoc“ in Mailand nach Mafsgabe der dort vorhandenen Raumbedingungen gezeichnet worden, oder war sie in ihrer ursprünglichen Gestalt gleichsam nur ein Normalproject einer grossen Kathedrale, ähnlich wie etwa im frühen Mittelalter jener berühmte, uns erhaltene Idealentwurf für das Kloster S. Gallen? Und wie weit hat schon auf diesen Urplan die Kenntniss transalpiner Kirchenarchitektur eingewirkt? Ist er, der Hypothese Boitos gemäfs, jenseits der Alpen entstanden und in Mailand nur umgeformt worden, oder lag umgekehrt zunächst ein rein lombardischer Plan vor, der das nordisch-gothische Gepräge erst nachträglich empfing, wie von den italienischen Forschern besonders Beltrami²⁾ und Carotti, von den deutschen vor allem F. von Schmidt³⁾ zu beweisen suchten? — Für beide Annahmen lassen sich gewichtige Gründe geltend machen, und welche von ihnen zu Recht besteht, bleibt kunstgeschichtlich letzthin belanglos. Denn das kunstgeschichtlich Wesentliche ist, dafs schon nach den ersten Jahren der Bauausführung eine stilistische Verschmelzung oberitalienischer und nordisch-gothischer Elemente eintritt, die über die heimische Ueberlieferung hinausweist und mit unbedingter Sicherheit auf die Kenntniss und den Einflufs der grossen transalpinen Kathedralen schliesfen läfst. — Das wird bereits durch die Beziehungen Giangaleazzos selbst befürwortet. Sobald dieser der von der Geistlichkeit und der Stadtgemeinde begonnenen Dombau-Angelegenheit näher trat, war zweifellos sein Wunsch, dafs etwas ganz Aufserordentliches, in Italien Neues entstände. Das entspricht seinem so vielfach bezeugten Imperatorencharakter. Von den grossen Kathedralen Frankreichs und Deutschlands aber mufste er gute Kunde haben, mit Frankreich vor allem war er persönlich durch mehrfache Familienbeziehungen verbunden. Besafs er doch, als Mitgift seiner Gattin Isabella, der Tochter König Johanns des Guten, die Grafschaft Vertus in der Champagne, den Ruhmestätten nordfranzösischer Gothik benachbart. Nicht unwahrscheinlich also, dafs gerade Giangaleazzo auf die dortigen Muster hinwies. Aber selbst wenn man diesen persön-

1) Vergl. dessen kleine Schrift: *Alcune considerazioni unite ai progetti... per la nuova facciata del Duomo di Milano.* Milano 1888.

2) *Per la facciata del Duomo di Milano. Parte seconda. Lo stile.* Milano 1887.

3) Vortrag in der Wochenversammlung des österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins am 10. April 1886. Bericht in der „Wochenschrift“ des Vereins. XI. 1886. Nr. 25. S. 228 ff.

lichen Einflufs des Fürsten hierbei gänzlich leugnen will, können schon die Beziehungen der großen Mailänder Handelshäuser diese Einwirkung des Auslandes erklären, wie sie andererseits auch für die so ausgebreitete Thätigkeit lombardischer Bauleute in der Fremde von Bedeutung wurden. Die Steinmetzen aus dem oberitalienischen Scengebiet, die Comasken, sind kunsthistorisch fast international zu nennen. Diese Leute vom Lago di Lugano, von Campione besonders, zogen nach Frankreich und Spanien, nach Deutschland, nach den Niederlanden, nach England, ja bis nach Rußland, um — oft wohl unter Vermittelung lombardischer Handelshäuser — bei den dortigen Kirchenbauten Beschäftigung zu suchen und zu finden, und kehrten sie in die Heimath zurück, so wanderten mit ihnen auch die fremden Baugedanken und Decorationsmotive dorthin. Diese Internationalität der Comasken kann dann ferner aber auch den späteren Antheil der ausländischen Meister erläutern, sowohl wenn diese einzeln als maßgebende Berater nach Mailand gerufen werden, wie vollends, wenn sie zu Schaaren in untergeordneter Thätigkeit neben den italienischen Maurern und Steinmetzen arbeiten. In der Hütte des Mailänder Domes mag zwischen Comasken und nordischen Bauleuten manches Band, das lange zuvor in der Fremde geknüpft worden war, nur eben erneut worden sein! — Trotz dieser wechselseitigen Vermittelung konnten die nationalen Gegensätze jedoch auf künstlerischem Gebiet nicht überbrückt werden. Thatsächlich standen die Campionesen dem ganzen Project schon bald nach Beginn des Baues zweifelnd und unsicher gegenüber, denn ungewohnt und fremd schienen ihnen die Aufgaben, die es bot, wie es der herzogliche Kämmerer Francesco Barbaro gelegentlich offen ausspricht: „forte non sunt tam experti in his tantis et tam magnis haedifiitiis, quorum similia nusquam vidimus, nos et ipsi, quantum conveniret.“ — Wenn man aber infolgedessen fremde Bauleute, besonders Deutsche und Franzosen, berief, wurde dieser innere Gegensatz nur um so fühlbarer, und bei demselben mußte naturgemäß zuletzt doch immer die heimische Art siegen. Fast belustigend ist die Lectüre jener Sitzungsprotocolle, laut deren die Baucommission den Ansichten der fremden Fachmänner ein ständiges: „quod non!“ entgegenruft, die grobe Art vollends, in der sie diese ausländischen Rathgeber zuletzt fast stets als unnütze Gesellen mit Tadel und womöglich noch mit der Klage auf Schadenersatz in ihre Heimath zurücktreibt. Freilich darf man aus diesen Urtheilen nur mit großer Vorsicht kunstgeschichtliche Schlüsse ziehen, denn die Mehrzahl, welche sie fällt, war aus gar vielen und vielerlei Elementen zusammengesetzt, und in dieser „veneranda fabbrica del duomo“ gewannen zeitweilig auch Laien — selbst „Handschuhmacher“, wie Guidolo della Croce 1401 spottend sagte — eine maßgebende Stimme. Im ganzen aber lehrt denn doch schon das Studium der Bauacten an sich, daß in dieser Mailänder Hütte allmählich ein sehr selbständiges, gegen alles Fremde scharf oppositionelles Element die Oberhand gewann: eine wohl erst langsam an dem Werke selbst erstarkte Macht, welche sich den ausländischen Kräften zunächst zur Seite stellt, um sie zuletzt überall zu durchdringen und zu beherrschen. —

Und was sagt darüber der Bau selbst aus?

I. Späthgothik des 14. Jahrhunderts

1. Die Raumgestaltung und die bauliche Decoration.

Kein rein italienisches Werk ist der Mailänder Dom, aber noch weniger ein nordisch-gothisches, am wenigsten in seiner Raumgestaltung. Nach Maßgabe der schulgemäßen Lösungen nordischer Gothik war dieselbe bereits „verfuscht“, als man 1391, kaum fünf Jahre nach Beginn des Baues, den Deutschen Heinrich Arler von Schwäbisch-Gmünd nach Mailand „ad providendum circa negotia fabricae“ berief. Vor seiner Phantasie mochte derjenige Bau stehen, welcher die vollste Verkörperung der nordischen bzw. gothischen Idee nicht nur in Deutschland bedeutet: des Domes von Köln, und zweifellos lehrt das-

selbe trotz der scheinbaren Verwandtschaft der Grundriffsdisposition über diese Mailänder „Gothik“ das schärfste Urtheil fällen. In Köln am Chor ein vieltheiliger Capellenkranz, in welchem der Innenraum gleichsam ausstrahlt; in Mailand ein schlichtes dreitheiliges Polygon;¹⁾ in Köln die so wirkungsvolle Fortsetzung der Seitenschiffe als Chorumgang; in Mailand — freilich abweichend vom ursprünglichen Plan — der starre Abschluss der beiden äußersten Seitenschiffe unmittelbar jenseits des Querhauses durch die Sacristeimauern, die sich nach dem Inneren mit selbständigen Oberfenstern öffnen. Und auch das constructive Gerüst des Aufbaues mußte dem Deutschen wenig schulgerecht erscheinen,²⁾ besonders durch die Höhe der Seitenschiffe, welche nur niedrige Oberlichter gestattete, und ferner durch die

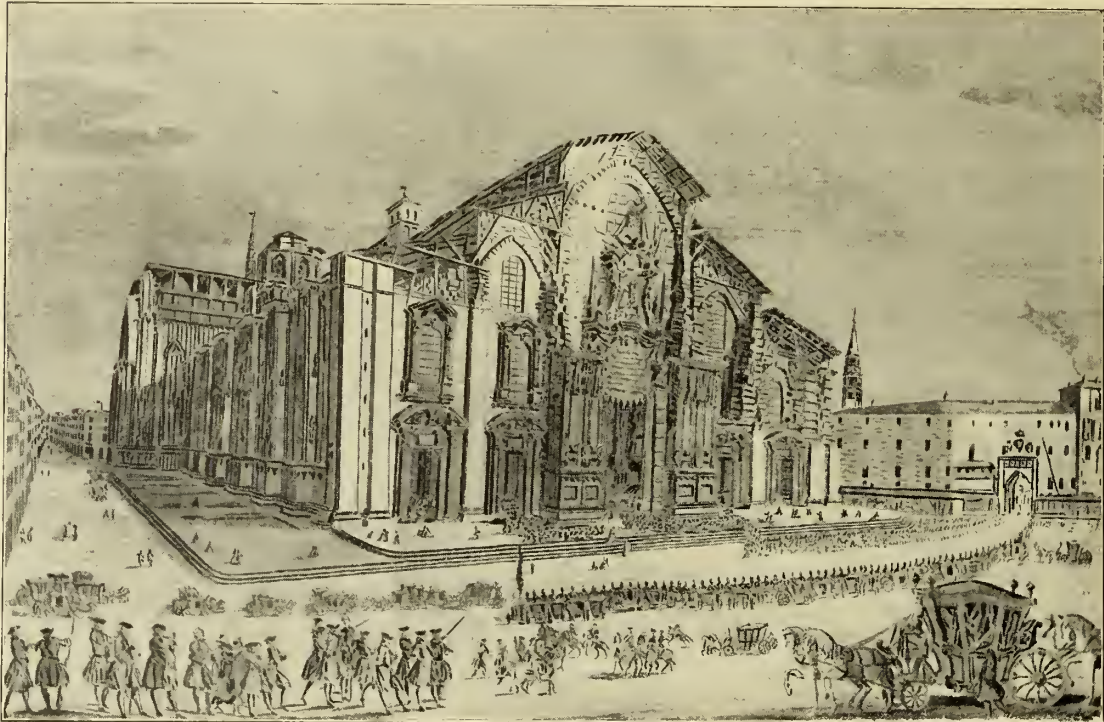


Abb. 2. Façade des Mailänder Domes bei der Trauerfeier Kaiser Karls VI. 1741
nach einem Kupferstich des Mare. Ant. Dal Rè.

gewaltige Ausdehnung der Chorfenster, die dagegen wieder für einen mit gothischen Kathedralen Englands vertrauten Meister nichts Auffallendes besafs.

Nur die Raumbildung und der constructiv maßgebende Aufbau ist bisher in Betracht gezogen worden, noch nicht die Decoration, und auch jene nur in solchen

1) Dieser Chorsechluss entspricht allerdings am ehesten süddeutschen Mustern, ohne hierdurch die Annahme, der ganze Grundplan sei süddeutschen Ursprungs, genügend zu beweisen.

2) Hinsichtlich der Gewölbe seien ferner die Bemerkungen von F. v. Schmidt (a. a. O. S. 228) angeführt: „Bei dem Bau unserer (nordischen) Kirchen . . . ist es bekanntlich stehende Regel, die Widerlager der Fensterbögen bedeutend höher als diejenigen der Gewölbe zu verlegen, wodurch jene luftigen Fächergewölbe entstehen, welche dann nach außen zu jene mächtigen Strebe- und Pfeilersysteme bedingen, in welchen zum Theil der Reiz unserer Bauwerke beruht. Eine ähnliche Anordnung findet sich in Oberitalien nur ganz ausnahmsweise, die Widerlager der Fenster und Gewölbe liegen grundsätzlich auf derselben Höhe, und es ist einleuchtend, welche Consequenzen für den Bau sich daraus ableiten. Dieses System der Gewölbe ist auch bei dem Mailänder Dom in der consequentesten Weise eingehalten und charakterisirt ihn mehr als alles andere als einen echt lombardischen Bau. Hiermit im innigsten Zusammenhang steht die Gestaltung der Strebepfeiler im Äußeren, welche zufolge der sich ergebenden höheren Aufmauerungen über den Fenstern und der geschlossenen Form der Gewölbe nicht jener mächtigen Ausladungen bedurften wie bei uns, und als Lisenen mit zumeist quadratischen Grundrissen behandelt werden konnten.“

Theilen, die 1391 verbürgtermaßen schon vorhanden waren. Wie skeptisch vollends hätte ein in den deutschen oder französischen Bauhütten geschulter Durchschnittsmeister mittelalterlicher Gothik vor und gar in dem vollendeten Bau gestanden! — Wenn er aber ein rechter, vorurtheilsfreier Künstler war, so hätte er die Bedenken seiner Schultradition wohl bald vergessen und nur noch staunend die Eigenart dieses Werkes bewundert. Von der Wirkung, welche das Innere einer stilgerechten gothischen Kathedrale, wie etwa das Langhaus des Strafsburger Münsters oder des Kölner Domes, ausübt, ist der Gesamteindruck, den man beim Betreten und Durchwandeln des Mailänder Domes erhält, allerdings grundverschieden. Die Schlagworte für den gothischen Stil: organisches Leben, Auflösung der Massen, Zerlegung in Einzelglieder, Verticalismus, haben hier keine Geltung.

Nicht als gothischer Pfeilerwald erscheinen die stützenden Glieder, nicht als Verkörperung hochstrebender Kräfte, die in den Gewölben aufgelöst werden, sondern nur als eine Schaar von gewaltigen Mauerpfeilern, wie sie etwa in antik-römischen Thermenräumen oder in den romanischen Kirchen Oberitaliens als Gewölbeträger fungiren, gleichsam mehr passiv, aber um so zuverlässiger hinsichtlich ihrer statischen Leistungsfähigkeit. Der majestätische, überwölbte Binnenraum (Taf. 1) wirkt hier weit mehr durch seine enormen Gröfsenverhältnisse an sich, als durch jenes organische Leben der ihn umgrenzenden und theilenden Bauglieder, welches in der echten Gothik des Nordens selbst einen relativ kleinen Raum bedeutend erscheinen läßt. Aber welcher unbefangene Besucher des Mailänder Domes wollte leugnen, dafs diese Raumwirkung an sich einen ganz eigenartigen Zauber besitzt? Der Höhenunterschied zwischen dem Haupt- und den angrenzenden Seitenschiffen ist so gering, dafs der Gesamteindruck des Inneren fast dem einer dreischiffigen Hallenkirche entspricht, die Breitendifferenz aber so wesentlich, dafs die beiden Seitenschiffe überhaupt nur als Einfassung der Mittelhalle erscheinen. Diese beherrscht das Ganze, und die gothische Baukunst vermag dieser majestätischen Triumphalstrafse, diesem *cours d'honneur* der Kirche, welcher Tausenden eine bequeme riesenhafte Wandelbahn gewährt, wenig Ebenbürtiges gegenüber zu stellen. Eher wird man an die mächtigen Mittelschiffe unserer deutsch-romanischen Dome gemahnt oder auch wieder an Römerbauten der Kaiserzeit. In ganz individueller Weise endlich eint sich dieser großartigen, festlichen Wirkung des Raumes die feierliche, mehr dem kirchlichen Charakter entsprechende seines Lichtes.¹⁾ In jene Haupthalle fällt es durch die niedrigen Fenster der Obergaden und die schmalen Fenster der Außenwände nur spärlich, aber je mehr man vorwärts schreitet, dem Herzen des Ganzen, dem Altare, zu, um so heller und heller wird es: die Wände des Querschiffes sind fast völlig in Fenster aufgelöst, auf die Vierung strömt das Licht von oben in vollen Strahlen herab,

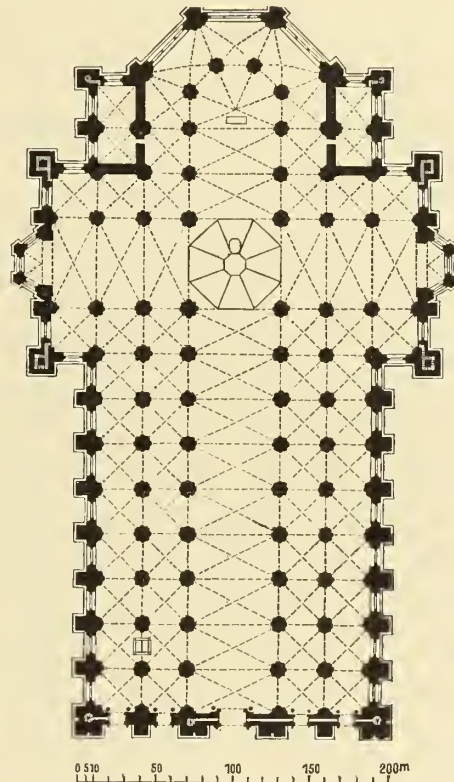


Abb. 3.

Grundriß des Mailänder Domes.

1) Allerdings kennzeichnet gerade die Beleuchtung und ihr Verhältniß zur Fensteranlage die fundamentalen Unterschiede der nordischen Gothik gegenüber, und die Thatsache, dafs die Zahl der Fenster weit größer ist als die der Lichtquellen, charakterisirt sehr scharf die uneconsequente Anwendung architektonischer Formen: so führt die obere Reihe der Langhausfenster außen nicht dem Inneren Licht zu, sondern geht auf die Gewölbe.

und hinter dem Altar vollends breiten die drei Riesenfenster des Chores als schönsten Abschluss ihren lichtgetränkten Farbentepich aus.

So sind schon im Inneren Raum- und Lichtwirkung Ausdruck einer selbständigen architektonischen Phantasie, welche bereits an sich, ganz abgesehen noch von jeder decorativen Schmuckform, genügen könnte, um dem Mailänder Dom eine Sonderstellung in der Baugeschichte zu sichern. Und eine solche darf er dann vollends doch zweifellos durch seine Bekrönung beanspruchen. Diesen fünfschiffigen hohen Riesenbau mit flachen Dächern abzuschließen, die gestatten, auf ihm gleichsam wie auf der Plattform eines künstlichen Marmorberges zu wandeln¹⁾ — das ist ein Gedanke, welcher den Grundprincipien nordischer Gothik Hohn spricht, aber er ist echt italienisch und ruft wiederum unwillkürlich die jeder materiellen Schwierigkeit spottende Cäsarenbaukunst ins Gedächtniß. Und nicht minder eigenartig wirkt nordischer Gothik gegenüber der mächtige Vierungsturm, der inmitten dieser Plattform aufragt, das von Anbeginn geplante, dann freilich veränderte „Tiburium“, welches sich in Deutschland mit ähnlichen großen Verhältnissen nur an romanischen Kirchen, in England und Frankreich ähnlich auch an gothischen Kathedralen findet, in Mailand selbst jedoch wohl unmittelbar unter dem Einflusse des großen Vierungsthurmes der Cisterzienserkirche von Chiaravalle entworfen wurde.

Der bauliche Organismus des Mailänder Domes in seiner Gesamtheit fügt sich also weder der italienischen Ueberlieferung, noch dem Schema nordischer Gothik; Theile von beiden treten in ihm nebeneinander zu einem Product, wie es nur aus der Eigenart der Aufgabe selbst und des bei ihrer Lösung eingeschlagenen Weges entstehen konnte.

Dieser Pfad war zum Theil ein unfreiwilliger. Man wurde zu ihm von vornherein dadurch gezwungen, dafs man sich sehr bald genöthigt sah, fremden Rath einzuholen, und dafs man denselben dann nicht für das Ganze, sondern nur für die jeweilig in Frage stehenden einzelnen Theile beanspruchte, über die man einzeln verhandelte und in Sonderconcurrenten entschied. Allein selbst hinsichtlich dieser einzelnen constructiven Theile, der Stärke der Mauern und Pfeiler, der Gewölbe und ihrer Widerlager, fügte man sich keineswegs unbedingt dem fremden Rath, sondern nahm ihn gleichsam nur „ad notam“, fast geflissentlich darauf bedacht, von den fremden Regeln abzuweichen.

Gewifs zeigt die Architektur des Mailänder Domes nur eine mißverstandene nordische Gothik, aber dieses Mißverständniß ist meist ein bewufstes, gewolltes. Es spricht aus ihm der nationale Ehrgeiz, trotz aller fremden Hülfe etwas Selbständiges zu leisten, und er hat sein Ziel glänzend erreicht. Einzelne constructive Elemente nordischer Gothik im Dienste oberitalienischer Baugedanken — das ist das Problem, dessen eigenartige Lösung der Mailänder Dom vor Augen stellt, darauf beruht die Individualität, welche er in der Reihe mittelalterlicher Kirchen baugeschichtlich besitzt. —

Dies gilt für die Bedeutung des Mailänder Domes innerhalb der Geschichte der gothischen Architektur, für seine Raumgestaltung und seinen constructiv bedingten Aufbau. Welches aber ist sein Verhältniß zum gothischen Decorationsstil, welcher Art sind die Schmuckformen, die sich in so unvergleichlicher Fülle über diesen Riesenbau breiten?

Seltsamer Weise fehlt für die kunsthistorische Beantwortung dieser Frage bisher fast jede Vorarbeit. In den Handbüchern begnügt man sich hier meist mit der Bemerkung, dafs nur der kleinste Theil der Decoration auf das Mittelalter zurückgehe, und an dem übrigen nur der äußere Reichtum zu rühmen sei; und selbst in den Monographien

1) Die Frage der Dachbildung wurde in der Hauptsitzung der Baueommission vom 1. Mai 1392 dahin entschieden: „quod ipsa ecclesia debet et habet plure pro majori fortitudine et elaritate in tribus tectis et non in duobus“ (Annali I. S. 68), allein noeh am 16. April 1411 wird darüber verhandelt, ob das Dach mit Metall oder mit Marmorplatten abzudecken sei (Annali I. S. 310). Wie jedoch schon Beltrami (a. a. O. S. 30. Anm. 1) hervorgehoben hat, bezieht sich diese Verhandlung auf einen dem ursprünglichen Plan widersprechenden Vorschlag, an Stelle des in Aussicht genommenen Marmordaches Metall zu wählen. Er wurde durch den Beschlufs „teetamen fieri debere in ala eum opertura lapidum marmoreorum“ endgültig zurückgewiesen.



MAILAND DOM: LANGHAUS.

ist dieses Thema bisher nirgends eingehend und im Zusammenhang behandelt worden.¹⁾ Auch nach Maßgabe der ausführlichsten Baugeschichte des Domes, der Acten der Bauhütte selbst, scheint es im ganzen erst in zweiter Linie gestanden zu haben. Fragen der Construction sind es meist, welche die Bauleute beunruhigen, welche sie veranlassen, sich Rath aus der Fremde zu holen, und den Streit der Meinungen dann mit doppelter Schärfe entfachen. Aber wie die hierauf bezüglichen Erörterungen und Concurrenzen, so werden in den Acten in kaum übersehbarer Fülle auch diejenigen verzeichnet, welche den Schmuckformen gewidmet sind. Vielfach wird über constructive und decorative Durchbildung der einzelnen Bautheile gleichzeitig entschieden, und zahlreiche, meist weniger bekannt gewordene Künstlernamen gehören lediglich der Geschichte der Decoration an. Und mehr noch, als die Documente, hätten die Monumente selbst zu einer eingehenden Behandlung dieses Themas locken müssen, denn sie bieten demjenigen, der sich die freilich große Mühe ihres Detailstudiums nicht verdrücken läßt, einen hohen Gewinn: sie entrollen allgemeingültig ein überraschend reiches, ungemein anziehendes Bild mittelalterlicher Kunst, und bieten in sich gleichsam eine Geschichte der decorativen Plastik der Lombardei.

Allerdings zeigt dasselbe noch keineswegs in allen seinen Theilen klare Züge. Die Decoration ist hier fast überall unmittelbar mit der Architektur verbunden, sodafs die hinsichtlich der letzteren noch offenen Zweifel und Fragen auch sie selbst treffen. Auch die Documente helfen dagegen nur wenig, da sich die Notizen der Acten mit den Einzelstücken der Decoration im ganzen doch nur selten identificiren lassen. Um in diesem schier unübersehbaren Schmuckteppich alle einzelnen Muster kunstgeschichtlich genau zu sichten, dazu bedürfte es zunächst wiederum der Lösung einer anderen Aufgabe: eines beschreibenden Inventares sämtlicher Einzelsculpturen des Domes, in Form eines historisch-kritischen Kataloges.²⁾ Aber ein solcher würde schon für sich allein ein umfangreiches Buch bilden und außerdem die speciellen Ziele unserer folgenden Betrachtung nur mittelbar fördern. Es gilt hier vielmehr nur, aus diesem quantitativ so ungeheuren Denkmälerbestand lediglich die kunsthistorisch bezeichnendsten Gruppen herauszuheben und in ihrer Beziehung zur lombardischen Stilgeschichte zu erörtern.

Dabei kann die Eintheilung unter doppelten Gesichtspunkten erfolgen: unter einem pragmatischen und einem speciell historischen. Der erstere scheidet die Arbeiten im wesentlichen nur nach ihrer Stellung innerhalb der Gesamtdecoration an sich, der zweite nach ihrer Entstehungszeit. Die Fülle des Stoffes mag hier die Berücksichtigung beider Gesichtspunkte rechtfertigen. Für den Schmuck des Mailänder Domes wurde kurz nach seinem Beginn der ganze decorative Apparat nordisch-gothischer Kathedralen mit allen seinen verschiedenen Theilen und Formengruppen entfaltet. Die letzteren — beispielsweise die Strebebogen, die Fialendecoration, das Maßwerk, und die Wasserspeier — auch in der kunsthistorischen Erörterung von einander zu trennen, liegt bei dem Studium der meisten deutschen oder französischen Kathedralen kein zwingender Grund vor, denn bei diesen sind die Arbeiten an diesen Theilen meist nach einem einheitlichen Plan, innerhalb einer einheitlichen Schultradition ausgeführt. Am Mailänder Dom aber sind diese beiden stabilen Elemente zum mindesten nicht von so wesentlicher Bedeutung, und die Lösung jener an sich gleichartigen Aufgaben erfolgte weder gleichzeitig noch zusammenhängend, sie spiegelt vielmehr mannigfache Entwicklungsphasen des decorativen Stiles und überhaupt des ganzen künstlerischen Könnens, und zur Charakteristik des letzteren in seiner Gesamtheit bedarf es demgemäß auch steter Ausblicke auf die Ausbildung jener einzelnen Decorationsmotive an sich.

1) Anfänge zu einer stilistischen Analyse der decorativen Formen finden sich natürlich fast in jeder wissenschaftlichen oder künstlerischen Würdigung des Domes. Vergl. besonders Beltrami. a. a. O. II. Lo Stile.

2) Derselbe dürfte sich jedoch nicht nur auf die noch vorhandenen Sculpturen beschränken, sondern müßte auch alle in den Acten genannten Bildwerke berücksichtigen, etwa wie dies E. Meyer-Altona für den Bildschmuck des Straßburger Münsters begonnen hat. Vergl. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. I. Band. 2. Heft. Straßburg 1894.

Scheidet man die letzteren, den Zwecken unserer Betrachtung gemäß, zunächst nach dem Antheil, welchen die figürliche Plastik an ihnen besitzt, so dürften die hierdurch entstehenden beiden Hauptabtheilungen etwa in folgende Gruppen zu gliedern sein:

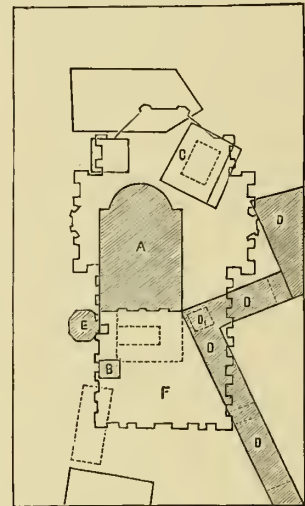
I. Ornamentale Decoration.

1. Der Schmuck der Strebe- und der Gewölbe-Pfeiler.
2. Das Fenstermaßwerk.
3. Profile, Maßwerkdetails, Baldachine über den Statuen, Wimpergen-Galerien, Fialenkrönungen.

II. Vegetabilische und figurirte Decoration.

1. Die Knäufe des Bogenfrieses am Gebäudesockel.
2. Die Consolen für die Statuen an den Strebepfeilern und in den Fensterlaibungen.
3. Die Wasserspeier und die unter ihnen befindlichen „Giganten“.
4. Die Statuen an den Strebepfeilern, in den Fensterlaibungen, an den Pfeilercapitälen und an den Fialenthürmchen; dazu die reliefirten Schlußsteine der Gewölbe und der Fenster.
5. Die selbständiger wirkenden Theile der Innendecoration, besonders die Sacristei-Supraporten.

Auf diese inhaltlich gegebene Gruppierung ist jeweilig die zeitliche anzuwenden, welche dem Fortschritt des Baues selbst entspricht. Derselbe war bekanntlich sehr ungleichmäßig, besonders weil auf dem zu bebauenden Terrain noch eine Reihe älterer Gebäude standen¹⁾ (Abb. 4). Die neue Kathedrale umschloß zunächst noch die nothdürftig ausgebesserte Basilica Sa. Maria Maggiore, deren Front sich, vom Chor aus gezählt, etwa in der Linie der zweiten Pfeilerreihe des Langhauses erhob. An die Südwestecke der Basilica stieß der mächtige Thurm des alten Broletto, des späteren Palazzo ducale, und dessen Hauptbau an der Piazza dell' Arengo. Erst Francesco Sforza gestattete, den in das Areal des Domes hineinragenden Theil des Palazzo ducale niederzulegen. Der Bau der neuen Kathedrale begann, wie stets, an den Chortheilen, allein man dürfte dabei wenigstens in der Detailirung von den Hauptpunkten der ganzen Anlage, von den an die Vierung sich anschließenden Theilen des Chores, des Querschiffes und der beiden Sacristeien ausgegangen sein. Und ferner sind jeweilig die nördlichen und südlichen miteinander correspondirenden Glieder meist gleichzeitig in Angriff genommen worden, sodafs auch ihre Decorationsstücke sich fast durchgängig paarweise entsprechen. Die Hauptgrenze für alle diese Arbeiten nach Westen hin, soweit sie in diesem lediglich dem endenden Trecento und der bis etwa 1450 reichenden Uebergangszeit gewidmeten Capitel in Betracht kommen, reicht dem obigen gemäß bis zur zweiten östlichen Gewölbetravee des Langhauses. Es wird sich jedoch ergeben, dafs die Grenzen für jene einzelnen Gruppen der Decoration nicht völlig die gleichen sind — die dem Trecento und dem Anfang des Quattrocento angehörenden Knäufe des Sockelbaues reichen beispielsweise weiter nach Westen hin als die Trecento-Giganten —, und dafs auch die nördlichen und südlichen Theile trotz ihrer allgemeinen Correspondenz nicht vollständig gleichmäßig fortschritten, wie denn u. a. jene frühen Sockelknäufe auf der Nordseite zahlreicher sind als auf der Südseite. Man besitzt demgemäß in diesen decorativen Details, besonders soweit ihr Steinmaterial mit dem Mauerwerk im Verband



A = Basilica Sa. Maria Maggiore.
B = Campanile. C = Archivescovado.
D = Broletto, später Palazzo ducale.
E = Baptisterium. F = Piazza dell' Arengo.

Abb. 4.

Ehemalige Bauten auf dem Areal des Mailänder Domes.

(Nach Pagani.)

¹⁾ Vergl. hierzu besonders: Carotti, Arch. stor. dell'Arte, a. a. O., S. 113 ff., und Beltrami, Zeitschrift L'edilizia moderna. V. 1896. fasc. 2—5, „Vicende edilizie della piazza del Duomo di Milano.“

liegt, auch ein Regulativ für die Ergebnisse der eigentlichen Baugeschichte. Man erkennt an ihnen, wie die verschiedenen Phasen der letzteren, die durch die Aenderungen im Grundriß — z. B. durch den Wandabschluss der Sacristeien nach den Seitenschiffen hin, und, im Aufbau, vor allem durch die Einwölbung und Dachlösung — bedingt waren, sich thatsächlich vollzogen, wie z. B. um 1400 von den Umfassungsmauern der Chortheil schon bis zum Dach emporgestiegen war, während die westlichen Querschiffmauern und vollends die anstossenden Theile des Langhauses in weit geringerer Höhe, kaum wesentlich über den Sockel hinaus gefördert, waren, und entsprechend auch die Pfeiler im Inneren. Es entrollt sich daher hierbei gewissermaßen das Bild des ganzen Baubetriebes in den einzelnen, keineswegs völlig regelmäsig und organisch gegliederten Etappen seines Schaffens.

* * *

Den schnellsten äußeren Anhalt für die Datirung der Decoration giebt neben den Acten die Skizze, welche um 1391 Antonio De Vincenti von den bis dahin aufgeführten Theilen des Domes als Muster für S. Petronio zu Bologna entnahm.¹⁾ Danach war über

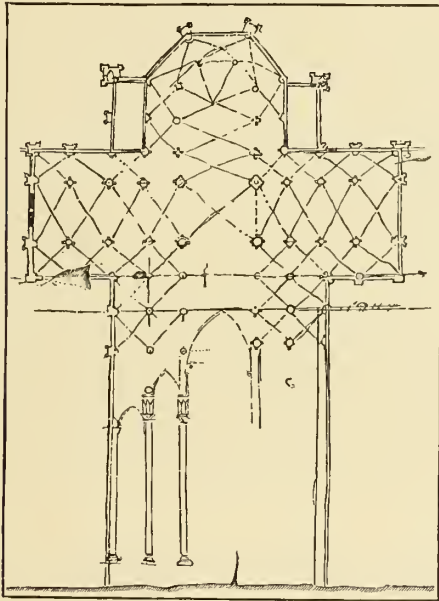


Abb. 5.
Skizze des Antonio de Vincenti
vom Grundriß und Querschnitt
des Mailänder Domes 1391.
(Nach Beltrami.)



Abb. 6.
Skizze des Antonio de Vincenti
vom Chor und von der Guglia Carelli
des Mailänder Domes 1391.
(Nach Beltrami.)

den Gesamtcharakter der Aufsendecoration schon damals endgültig entschieden, denn dieser Aufrifs der Nordostecke der nördlichen Sacristei nach der Via Sa. Radegonda zu — der Eckpfeiler, die sogenannte „Guglia Carelli“, mit der südlich auf ihn folgenden Fensterwand — wie ihn Meister Antonio hier mit ungeübter Hand gezeichnet hat, enthält bereits die Grundzüge der Decoration, welche für das Außere des ganzen Baues maßgebend werden sollten (Abb. 6; Taf. 5). Für den ersten Blick entsprechen dieselben durchaus der Gothik des deutschen Nordens. Nur der hohe, edel profilirte Sockel (Abb. 7), in dessen Zeichnung man eine Erinnerung an antik-römische Gebäudesockel — etwa an die römi-

¹⁾ Zuerst veröffentlicht von Luca Beltrami I: Per la storia della costruzione del Duomo i. d. „Raccolta Milanese“ Dec. 1887; und I. 1. Januar 1888.

scher Triumphbögen — wahrnehmen möchte, weist keine Beziehung zur Gothik auf, dieselbe beginnt erst mit dem ihn abschließenden Bogenfries. Dann aber bleibt sie unverkennbar. Schon in der architektonischen Gliederung! Die schlanken, mit eigenem Postament versehenen Fialen an den Ecken, und die drei dünnen Lisenen an jeder Seitenfläche des Pfeilers, durch welche diese in je zwei schmale Felder getheilt wird, ferner deren spitzbogiger Abschluss, und dann vollends die luftige Giebelgalerie, welche die Pfeilerwände bekrönt und über der Fensterwand nach dem Chor zu schräg ansteigt — diese ganze Leisten- und Stabwerkarchitektur, welche der Kernform gleichsam vor- und aufgesetzt ist, ist im Sinne nordischer Gothik erfunden. In einem gewissen Gegensatz zu derselben steht dann allerdings schon, dafs dieser Pfeilerkörper an sich unverjüngt emporsteigt und das Fialenthürmchen auf seiner von jener Wimpergalerie eingefafsten Plattform sich in seiner geringen Höhe und Breite ohne Vermittelung erhebt, allein man darf nicht aufser Acht lassen, dafs dieser Pfeiler gleichsam den Eckpfosten des ganzen mächtigen Chores bildet, dafs seine stämmige, wuchtige Gesamterscheinung füglich nicht unbegründet ist. Aehnlich unvermittelt ist das Verhältnifs zwischen Pfeilerkörper und Bekrönung an den Eckpfeilern der Front des Domes von Orvieto, aber der Pfeilerkörper ist dort weit schlanker, und wirkt durch sein viel dichteres, kantiger profilirtes Stabwerk ungleich straffer — in diesem Sinne „gothischer“.

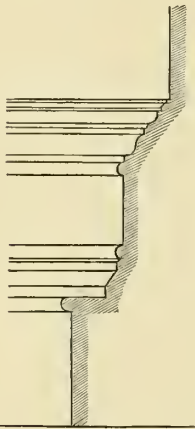


Abb. 7. Sockelprofil des Mailänder Domes.

Bedenklicher im Sinne gothischen Stilgefühles aber ist es bereits, dafs man sich in Mailand im Mafsstab der plastischen figürlichen Schmucktheile, besonders der Giganten und der Wasserspeier, arg vergriff, indem man sie im Verhältnifs zur Gesamtgröfse des Pfeilers viel zu wuchtig gestaltete. Die dann an allen übrigen Strebepfeilern wiederkehrenden Baldachine der Mittelflächen vollends wirken für den an nordischer Gothik geschulten Geschmack höchst plump, denn ihr Pyramidendach wird tief unter seiner Spitze von einer breiten, niedrigen, fast einer Krone gleichenden Kreuzblume durchschnitten. Allerdings zeigt sich Aehnliches zuweilen auch in der malerisch ausgearteten deutschen Spätgotik, als eine Vorstufe der sogenannten „deutschen Renaissance“, und dazu könnte auch der obere Abschluss der Pfeilerfelder durch die nach aufsen mit Kriech- und Kreuzblumen, nach innen mit Blütenranken so malerisch belebten Eselsrückenbogen passen; im ganzen aber haben diese Bildungen bereits etwas stilistisch Eigenartiges, national Ober-

italienisches, und gerade diese Bekrönung erinnert am unmittelbarsten an die malerisch-decorative üppige Gothik Venedigs.

Kunsthistorisch sind also schon in dieser ältesten Epoche der Decoration, wie sie aufsen die Guglia Carelli und die anstofsenden Theile vor Augen führen, und noch gänzlich abgesehen von allen figürlichen Theilen, gewissermafsen drei principiell zu scheidende Stilweisen zu einem ganz selbständigen Ganzen verbunden. Zunächst eine rein italienische: der nur architektonisch gegliederte Gebäudesockel mit seiner vortrefflichen Abstufung und Profilierung, über dessen classischer Vornehmheit ein Hauch antiker Gröfse und Harmonie liegt, etwas vom Wesen der Protorenaissance Toscanas, ein Anklang an die Kunst der Pisani.¹⁾ Dann erst folgt, mit dem Bogenfries beginnend, die Sprache der Gothik, aber auch sie nicht einheitlich, sondern zum mindesten in zwei verschiedenen Idiomen, die freilich verbunden und vermittelt sind. Das eine darf man als specifisch germanisch bezeichnen, wobei aber deutsche und französische Typen nebeneinander treten. An der Guglia Carelli spricht es besonders aus der Stabwerkgliederung der Pfeilerflächen, nur bleibt die

1) Dieser Sockel besteht aus einem granitartigen Material, dem sogen. „Serizzo ghiandone“. Vergl. Carotti, a. a. O. Anhang I. S. 151 f. Die für die Gesamtwirkung des Baues so bedeutsame Betonung des Sockels findet sich an gothischen Kathedralen allerdings häufiger, z. B. in Italien am Dom von Orvieto, in England an der Kathedrale von Lincoln, in Deutschland am Regensburger Dom; die in Mailand gewählte Profilierung aber bleibt ein selbständiges Meisterstück.

Profilirung germanischen Mustern gegenüber viel zu flach und weich. Das zweite ist im allgemeinen dem Stilbild der malerischen Spätgothik zuzuweisen, gehört jedoch seiner eigentlichen Natur nach mehr der specifisch oberitalienischen Kunst an, wie sie besonders in Venedig zur Blüthe gelangt ist: es äußert sich an der Guglia Carelli bereits im Bogenfries des Postamentes, welcher unmittelbar auf Motive oberitalienischer Terracottadecoration zurückgeht, vor allem aber in jenen das Stabwerk verbindenden Kielbogen mit ihren vieltheiligen Kriech- und Kreuzblumen, in der luftigen Galerie und überhaupt in der ganzen malerischen, fast barock-phantastischen Bekrönung.

Dieses stilkritische Ergebnifs fügt sich vollständig demjenigen der Künstlergeschichte. Dieselbe beginnt mit italienischen Meistern, welche in den ersten Jahren 1386—89 auch bei der decorativen Detaillirung maßgebend waren. Ihrer Weise entspricht vor allem der Gebäudesockel. Dann folgt etwa bis zum Jahre 1402 die Uebergangsepoche, in welcher sich die heimische Schule mit den transalpinen Meistern auseinandersetzt. Deren Hauptnamen — Nicola de' Bonaventuri aus Paris (1389—1390), Hans von Freiburg (1391), Heinrich von Gmünd (entscheidende Berathungen vom 1. Mai 1392), Ulrich von Füssingen (1394—1395) und der Pariser Jean Mignot (1399—1401) — nennen Deutsche und Franzosen, aber auch andere nicht-italienische Nationalitäten sind stark betheilig, so der in Paris thätig gewesene flandrische Meister von Brügge Giacomo Cova (1399). Neben diesen und in der Zwischenzeit ihres Aufenthaltes stehen jedoch dauernd die Lombarden ausschlaggebend im Vordergrund, vor allem die genannten Campionesen.

Man muß ferner stets im Auge behalten, daß ja auch jene transalpinen Meister, welche hier in Betracht kommen, zeitlich nicht der ersten Blüthe nordischer Gothik, sondern schon deren Spät-Zeit angehören, daß für ihre Einwirkung auf die Decoration des Domes nicht die streng organische, straffe Ornamentik der nordischen Gothik des dreizehnten, sondern die malerische, üppige, zum Theil schon phantastisch ausgeartete des endenden vierzehnten Jahrhunderts bestimmend wurde. Ihr entspricht in Oberitalien selbst vor allem die Decoration der venezianischen Trecentogothik, für welche die im vorgehenden Abschnitt charakterisirte malerische Schmuckweise der lombardischen Terracotta- und Haustein-Werke Vorstufen und Parallelen in Fülle bietet.

In der geschilderten Decoration des Mailänder Domes durchdringen diese drei Stilweisen einander, und ihre Scheidung läßt sich eher pragmatisch, als in zeitlicher Folge durchführen.

Diese drei innerlich verschiedenen Stilarten treten nun aber auch an zahlreichen anderen, noch der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert angehörenden Theilen des Domes in analoger Art hervor. So zunächst an den Pfeilern des Innern. An ihren seltsamen Sockeln, mit geschweiften Kielbögen und ihrem unorganischen, aber in seiner Linienführung so reizvollem Profil, und an der verwandten Gliederung ihrer Schäfte, hat nordische Gothik sicherlich keinen maßgebenden Antheil. Eher könnte man auch hier noch eine ähnliche Richtung erkennen, wie an dem Sockel der Außenmauern, eine Nachwirkung Pisanesker Tradition, allerdings hier schon mehr im Charakter des oberitalienisch-malerischen Geschmackes. Die Capitäle vollends erscheinen ihrem ganzen Charakter nach als



Abb. 8.
Pfeilercapitäl im Mailänder Dom.

eine Versündigung am Geist nordischer Gothik.¹⁾ Wo im Norden der vom Boden zu den Gewölben emporgeleitete Blick nur einen flüchtigen Ruhepunkt findet, als sei die hochstrebende Kraft gewissermaßen nur zu neuem Anschwellen zusammengefaßt, wird er hier wie durch ein breites Band gehemmt; wo sonst Blätter und Blüten locker, wie spielend, das Kelchcapital umgeben, findet sich hier über einem niedrigen, ziemlich horizontal vorspringenden, flachen Blattkranz eine selbständige Zierarchitektur von fialenbekrönten Pfeilerchen und Nischen, welche dem Pfeilerkörper nur ganz äußerlich, ihn ummantelnd, anhaftet.



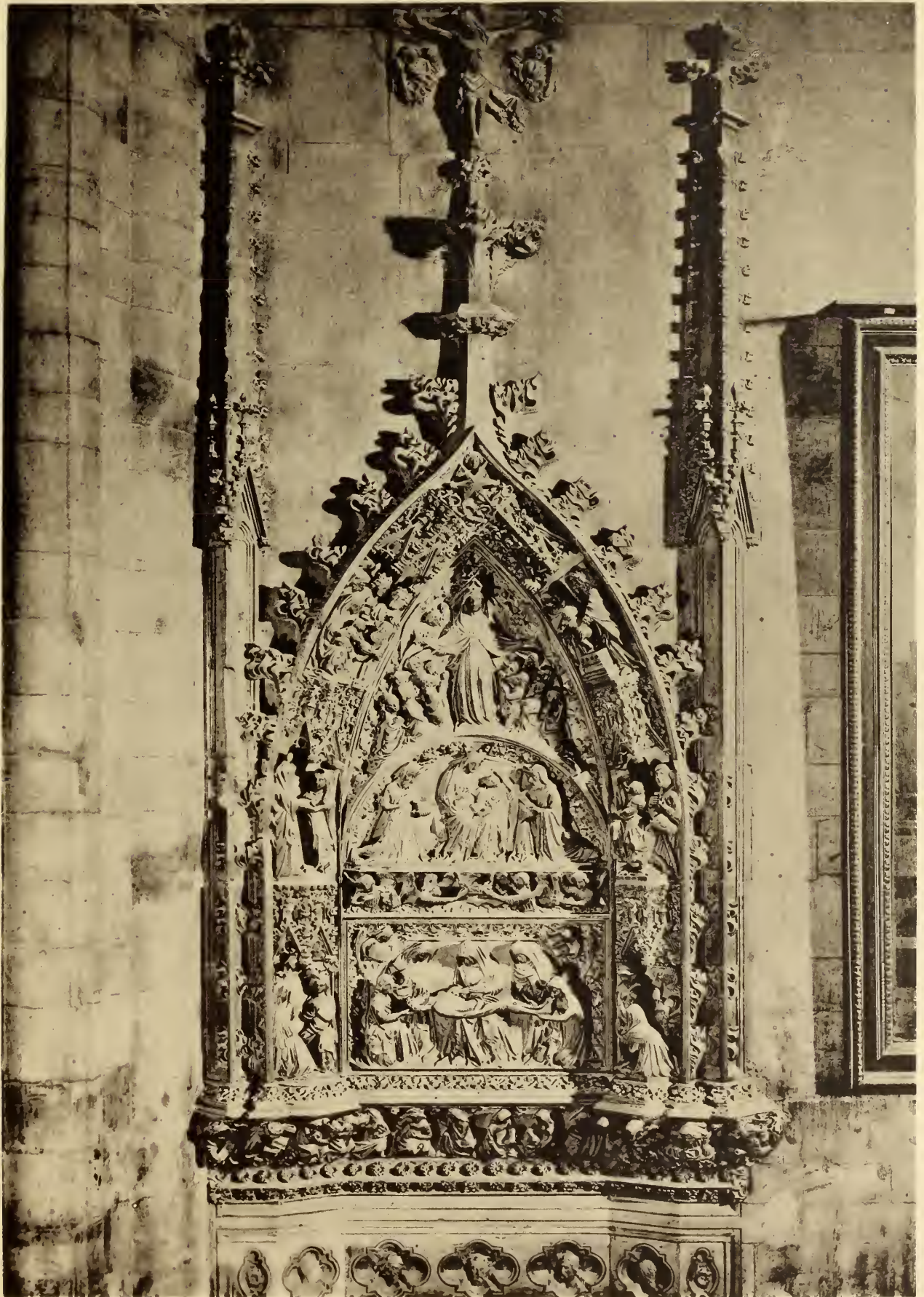
Abb. 9. Supraporte der nördlichen Sacristei des Mailänder Domes.

Die Detaillirung dieser Baldachine aber ist schon in sich nach zwei im Querschiff alternirenden Typen verschieden. Der eine, einstöckige (Abb. 8), mit seiner verhältnismäßig schlichten Reihe von Nischen und Pfosten, hat in seinen Formen mehr ein deutsches Gepräge. Der zweite aber, bei welchem die Gliederung viel weiter geführt, der Sockel der Nischenfiguren in sich wieder als gotisches Pfeilerchen mit kleinen Figürchen, Baldachinen und Spitzgiebeln behandelt ist, zeigt eine unorganische Häufung gleichartiger Gebilde in ganz verschiedenem Maßstab, eine unarchitektonische Kleinkunst, in welcher das nordische Muster sichtlich bereits überboten werden soll. Vollends die nicht figurirten Capitalé, welche die halbe Breite der Gewölbeträger der inneren Seitenschiffe und die Halbpfeiler der Außenwände im Querschiff und Chor bekrönen, tragen wieder ganz ausgeprägt den Stempel jener malerischen, oberitalienischen Gothik, die hier mit ihren vorstehenden Knäufen, ihrem durch Kielbogen verbundenen, so oft horizontal getheilten Pfostenwerk, ihren Verschränkungen und Ueberschneidungen, stilistische Analogien am ehesten an den Mittelstücken („Nodi“) spätgotischer, oberitalienischer Silberkelche besitzt; und auch die kleineren Blättercapitalé der äußeren Seitenschiffe im Langhaus sind in ihrem malerischen Detail mit spitzigen, unruhig contourirten Blättern ganz oberitalienisch.

Aehnlich finden sich diese stilistischen Gegensätze an den beiden wichtigsten mehr selbständigen Stücken der Innendecoration, die in dieser Periode, rund zwischen 1390 und 1395, fertiggestellt wurden: den Portalen der beiden Sacristeien. Auf der Südseite (Taf. 2) steht das schlichte, nur durch seine fein profilirten breiten Flächen selbst wirkende Rahmenwerk des Eingangs mit seinem nur durch einzelne umrahmte Köpfe gezierten Architrav zu dem üppigen Linien- und Formenreichtum der oben

folgenden Supraporte in einem analogen Contrast, wie außen jener Gebäudesockel zu seinem Bogenfries, und ein ähnlicher Widerspruch besteht freilich bereits mehr vermittelt zwischen der Portalwandung und der Supraporte der Nordseite (Abb. 9), sowie endlich auch zwischen dem vornehmen Rahmenwerk und der Kriechblumenbekrönung des Brunnens in der südlichen Sacristei. An diesen drei Arbeiten aber wird dieser Mischstil besonders charakteristisch und stilkritisch bedeutungsvoll, zumal hier auch die Schöpfer desselben persönlich bekannt sind. Die südliche Sacristei-Supraporte ist das 1393 vollendete Werk eines Deutschen, Hans von Fernach, der mit seinen Genossen Hans Brondefer und Peter von Vin in der Bauhütte den Italienern

1) Ueber die Grundform dieser Capitalé wurde im Juni 1393 entschieden. Vergl. Annali I. S. 99. 8. Juni: „deliberatum fuit quod capitelum incoeptum pironi navis fabricae ecclesiae . . . finiatur.“ Begreiflich, daß Ulrich von Füssingen sich sträubte, diese Pfeilercapitalé auszuführen. Vergl. Annali I. S. 133 (25. März 1395).



MAILAND DOM: SUPRAPORTE DER SÜDLICHEN SACRISTEI.

1543

gegenüber ausdrücklich zu den „teutonici“ gezählt wird. In der That ist diese Supraporte ihrem ganzen Aufbau nach durchaus unitalienisch, in allen ihren Theilen zusammengesetzt aus französischen, beziehungsweise nordisch-gothischen Motiven, welche sich besonders an den Kirchenportalen entwickelt hatten: ein schlankes, spitzbogiges Thor, von hohen Fialenthürmchen flankirt, umrahmt von einzelnen Figurengruppen unter vieltheiligen Baldachinen, die, dem Contur des Bogens folgend, von beiden Seiten schräg emporsteigen, wie es in den Kirchenportalen und Altären des Nordens — von Stein- und Holzbildwerken bis zu den gemalten Sculpturen im Rahmen der Altäre eines Rogier van der Weyden — hergebracht ist. Deutsch-gothisch muthen hier auch die überreich detaillirten Baldachine, die Krabben und Kreuzblumen an, wenn man sie mit den ruhigen edlen Linien des Architraves und der Thürwandungen darunter vergleicht. Mit vollem Recht hat man daher die Zeichnung der letzteren dem Meister Hans von Fernach ab- und einem Italiener zugesprochen, welcher in gleicher Weise auch an dem Portal der nördlichen Sacristei und an dem Brunnen der südlichen theiligt ist. Dennoch darf man auch die übrige Architektur und Ornamentik dieser südlichen Supraporte nicht vollständig als ein rein deutsches Werk ansehen, denn gerade in jenen Details der Baldachine, der Knäufe und des Blattwerks finden sich auch oberitalienische Züge. Die Supraporte der nördlichen Sacristei aber, welche mit ihrem Gegenstück den Contrast zu der mehr italienisch-classischen Thüreinfassung theilt, spiegelt in ihrer rein geometrischen, etwas allzu regelrechten und nüchternen Architektur, dem oberitalienischen Linien- und Formenreichtum der südlichen gegenüber, wiederum eine andere strenger nordische Richtung der Gothik, sodafs sich diese Supraporten der beiden Sacristeien in ihren unitalienischen, gothischen Theilen etwa ähnlich zu einander verhalten, wie die beiden geschilderten Haupttypen der Pfeilercapitale. Auch an den Fialenthürmchen, welche die Strebepfeiler bekrönen, zeigen sich diese Gegensätze. Der einen Gruppe, welche die gedrückte, malerisch behäbige Form der Guglia Carelli wiederholt und der oberitalienischen Gothik entspricht, steht — über den Trennungspfeilern der Seitenschiffe — ein zweiter Typus von weit schlankerm Aufbau gegenüber, welcher allmählicher verjüngt und mehr im Sinne transalpiner Gothik detaillirt ist. Höchst charakteristisch sind beide Stilweisen im unteren und oberen Theil einer Fialenkrönung verbunden, deren Zeichnung (Abb. 10) in der Ambrosiana zu Mailand erhalten blieb.¹⁾ Diese beiden in sich verschiedenen Ausdrucksweisen gothischer Decoration lassen sich selbst noch an der Architektur der kleinen architektonisch gestalteten Baldachine nachweisen, welche den Statuen der Fensterlaibungen und der Strebepfeiler als Schutzdächer, und (an den Chorfenstern) auch als Consolen dienen.

Eine analoge Verschiedenheit weist endlich auch die Umrahmung und vor allem das Mafswerk der Fenster auf²⁾ (Taf. 3).

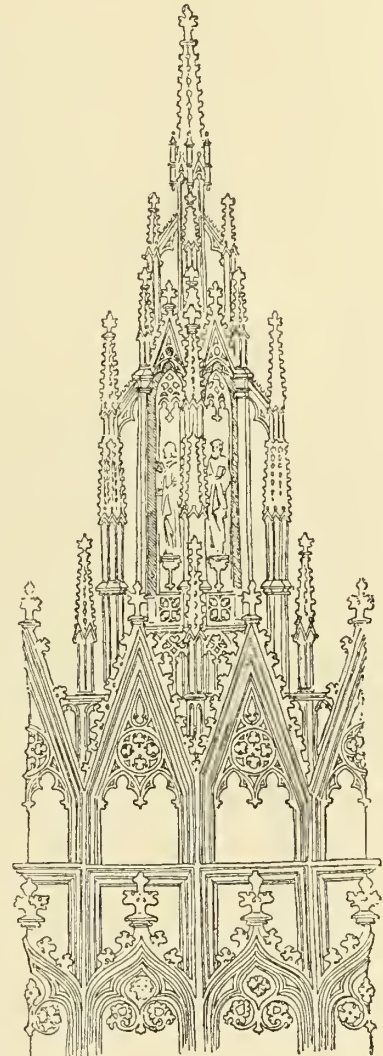


Abb. 10. Zeichnung der Spitze eines Strebepfeilers in der „Ambrosiana“ zu Mailand. (Nach Beltrami.)

1) Veröffentlicht von Beltrami, a. a. O. II. S. 36.

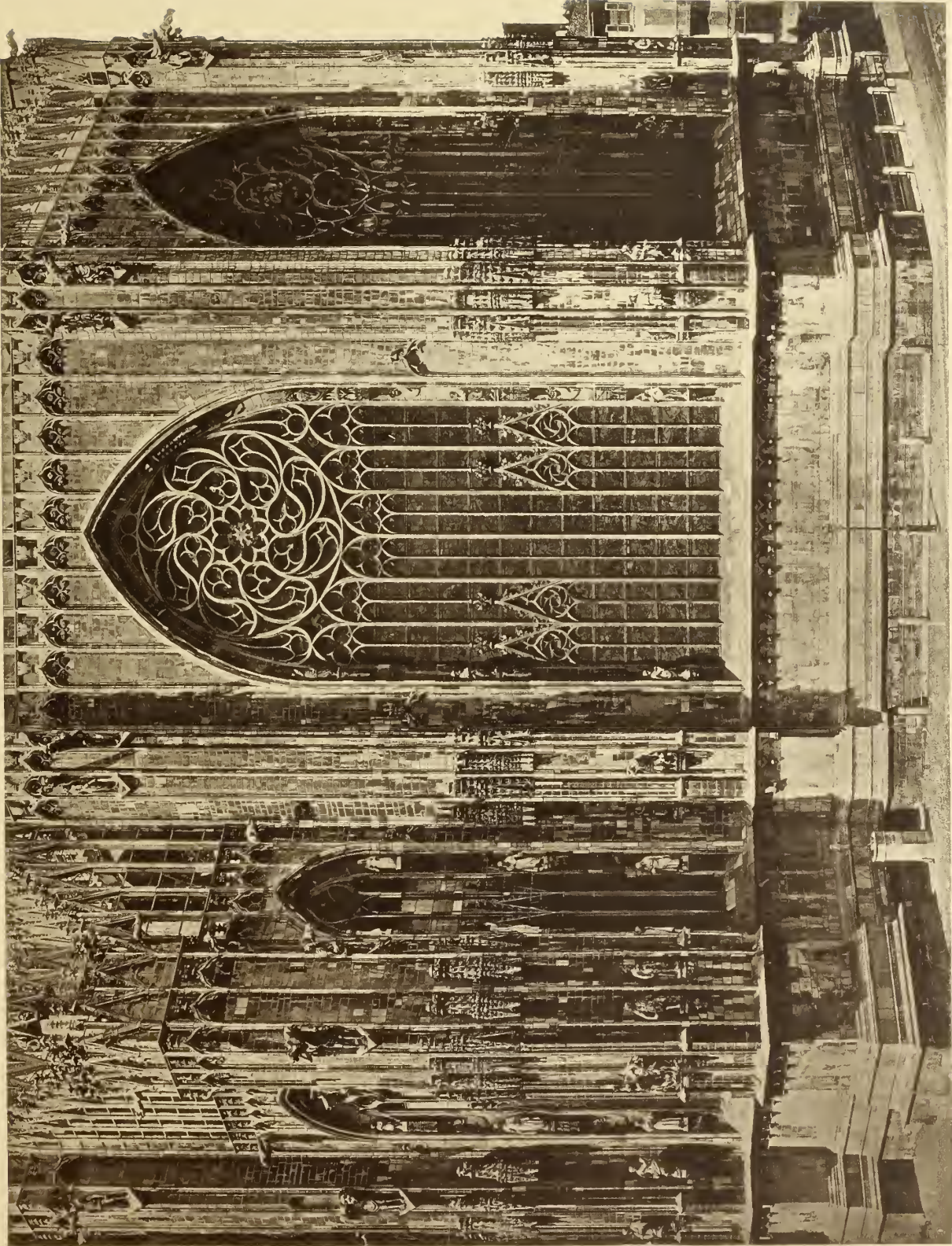
2) Nicht nur die im Text erwähnte Zeichnung des Mafswerks in seiner Gesamtheit wird für diese Unterschiede bezeichnend, sondern auch seine Detaillirung, seine Profilirung an sich.

Am wenigsten italienisch ist dasselbe wohl an den beiden seitlichen Chorfenstern. Die Wirkung, deren das Maßwerk allein fähig ist, ist bis aufs äußerste ausgenutzt, wobei die Gesamterscheinung unruhig und kraus wird. Sechs hohe, schmale Theilfenster, der Breite nach — die beiden äußeren Paare auch der Höhe nach — halbiert, steigen zu der großen, den Spitzbogen füllenden Maßwerk-Rose empor, in welcher der Mittelstern von doppelten Fischblasen, wie von rollenden Wellen, flott und leicht aber zu kraus umspielt wird. Hier dürfte den Ausländern, und speciell dem Franzosen Ni olà de Bonaventuri, ziemlich freie Hand geblieben sein. In der That hat er, zusammen mit Giacomo da Campione, eine Zeichnung zu diesen Apsisfenstern geliefert. Gleichartig ist das Maßwerk der kleinen Sacristeifenster, die innen am Ende der Seitenschiffe die Abschlusswände oberhalb der Sacristengewölbe durchbrechen. Unitalienisch, aber in anderem Sinne, ist auch das Maßwerk an den Fenstern der Außenwände der Sacristeien, welches mit seiner Betonung der Verticalen und den herzförmigen Linienzügen der etwas kleinlichen Theilung an englische, aber auch an süddeutsche Muster gemahnt. Anders wiederum ist endlich der Fenstertypus des Querhauses,¹⁾ welcher dann für das ganze Langschiff Anwendung fand. Als schlanker, schmaler Schlitz unterbricht seine Oeffnung die Mauer; nicht einmal bis zu den Strebepfeilern reicht ihre Breite, sondern seitlich bleibt dort je ein schmaler Wandstreifen, welcher außen als Basisglied der Stabwerkverkleidung behandelt ist. Der Höhe nach in zwei Stockwerke, der Breite nach in drei Theilfenster gegliedert, mit relativ flachem Spitzbogengiebel, dessen Kreis bis in die äußerste Spitze des Giebels hinaufgeschoben ist, und dessen Maßwerkzeichnung sehr winzige Compartimente bildet — so zeigt dieser Fenstertypus einen eigenartigen Charakter, für welchen sich trotz seines unitalienischen Gesamteindruckes aufseritalienische Analogien schwer nachweisen ließen. — Bemerkenswerthe Verschiedenheiten zwischen den einzelnen Fenstertypen finden sich endlich auch in der Umrahmung und in ihrer Verbindung mit ihrem Bildschmuck. An den beiden mächtigen seitlichen Chorfenstern sind die tief concav gehöhlten Laibungen im Verhältniß zur Gesamtbreite des Fensters zweifellos weitaus zu schmal. Der schlagendste Beweis dafür ist, daß die Laibungen jener soviel schmäleren Quer- und Langhaus-Fenster keine geringere Breite zeigen! Man möchte da schließen, es sei dieses Laibungsprofil von den Querhaus- auf die Chor-Fenster mechanisch übertragen worden. Auch in Maßstab der Kriechblumen herrscht an diesen Querschiffenstern ein weit besseres Verhältniß, als an denen des Chores. Am charakteristischsten aber weichen diese Querschiffenstern von denen der Ostpartien des Baues durch die Anordnung ihres Bildschmuckes ab. Bei jenen stehen die Statuen der Laibung nordischem Brauch entsprechend auf eigenen Consolen, unter architektonisch gestalteten Baldachinen, die ihrerseits wiederum den oberen Statuen als Sockel dienen, und über denselben schweben Spruchbänder über heraldischen Wolken. Am Querhaus aber wachsen die Gestalten — meist Halbfiguren — aus einer heraldisch stilisirten Wolkenmasse²⁾ heraus, und zwischen ihnen befinden sich starke, von gewellten Schriftbändern umschlungene Aeste, unten in naturalistisches Wurzelwerk, oben in reiche rosettenartige Blüthen ausgehend. Diese Decoration ist rein malerisch gedacht, ohne inneren organischen Zusammenhang mit der Architektur, und vorwiegend auf malerischen Reiz geht auch die an Goldschmiedearbeit gemahnende Detaillirung aus. Das Ganze trägt wiederum einen völlig oberitalienischen Charakter und findet einerseits unmittelbar in Mailand an jenen Sacristei-Supraporten, andererseits aber auch in decorativen Werken der venezianischen Sculptur, aus der Uebergangsperiode vom Tre- zum Quattrocento gewisse Analogien, auf welche später in anderem Zusammenhang nochmals zurückzukommen ist. So spiegeln sich also auch in den Fenstern jene drei Stilnüancen der „Gothik“. —

Einzelne von diesen Fenstern gehören schon dem Beginn des Quattrocento an, den Jahren 1402 und 1403, in welchen die Urkunden Zeichnungen des Antonino de Pa-

1) Im Querschiff waren ursprünglich viel breitere Fenster geplant, wie das über die Breite der heutigen Fenster seitlich weit hinausragende Fußgesims im Innern deutlich bezeugt.

2) Dieselbe zeigt die „krausenförmige“ Bildung, deren Seltenheit in der italienischen Kunst, und vollends in der italienischen Plastik, v. Frimmel mit Recht betont. Vergl. besonders: „Kleine Galerie-Studien“ IV. Sammlung Figdor. Wien 1896. S. 6.



MAILAND DOM: CHORSEITE.

derno für sie erwähnen.¹⁾ In dieser Zeit war in der Bauleitung nach dem französischen „Intermezzo“ des Parisers Jean Mignot (August 1399 bis October 1401), welcher bezüglich der schulgemäßen Construction der Gewölbeträger und Widerlager ähnliche Vorschläge, wie zuvor Heinrich von Gmünd, ebenso vergeblich befürwort hatte, eine bisher ungewohnte Stetigkeit eingetreten. Während eines halben Jahrhunderts nennt die Künstlergeschichte hier fortan unter den maßgebenden Persönlichkeiten der Bauhütte den gleichen Namen, diesmal den eines Vollblut-Italieners: Filippo degli Organi. Er ist unter den Dombaumeistern der erste, welcher schon für unser specielles Stoffgebiet, für die lombardische Frührenaissance, Bedeutung gewinnt.

Durch seinen Vater Andrea da Modena, der auf die bauliche Gestaltung des Domes zweifellos einen großen Einfluss geübt hatte, war ihm der Weg zur herzoglichen Gunst gebahnt worden. Mit warmem Geleitschreiben hatte ihn Giangaleazzo der „fabbrica“ zugewiesen, in deren Dienst der junge Meister demgemäß im Januar 1400 eingetreten war, um bis zum Jahre 1448 dauernd für dieselbe thätig zu sein: in den wechselvollen Schicksalen des Baues fürwahr ein wohlthuendes, stabiles Element, um so auffallender, als es historisch-politisch jene verworrenen Verhältnisse zum Hintergrund hat, in denen das Dynastengeschlecht der Visconti nach dem plötzlichen Tode von Filippus großem Gönner (1402) langsam erstirbt. — Gleichwohl wäre es verfehlt, wollte man annehmen, Filippo da Modena habe die am Mailänder Dom jeder persönlichen Entscheidung gesetzte Schranke durchbrochen und dem aus so mannigfachen Gegenströmungen entstandenen Werk plötzlich etwa seinen individuellen Künstlerstempel aufgedrückt. Davon kann schon nach Maßgabe des ganzen Baubetriebes nicht wohl die Rede sein, denn mehr als anderwärts galt es in der Mailänder Hütte für jeden, der sich am Ruder halten wollte, sich der bunten Mehrheit zu fügen und Compromisse zu schließen. Auch Meister Filippo muß dies vermocht haben, denn dauernd steht auch er in einer ganzen Schaar von Mitarbeitern, welche seine Entwürfe begutachten, und sie vor und bei der Ausführung wenigstens im Detail sehr wesentlich verändern.

Dies gilt schon von seinem ersten Werk, dem großen mittleren Chorfenster, und selbst seine Hauptschöpfung, die Decoration der mächtigen Strebebogen, ist zum weitaus größten Theil erst nach ihm, und nicht ohne Abwandlungen, verkörpert worden. Hier, wie bei dem Fenster, liegt dem Ganzen jedoch beglaubigtermaßen seine Zeichnung zu Grunde, und sicherlich stand die heutige Gesamterscheinung im wesentlichen schon vor seiner decorativen Phantasie. Und dieselbe bewährt hier in der That einen selbständigen Charakter, welcher die Bedeutung Meister Filippus für die „gothische“ Decoration des Domes während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wenigstens im allgemeinen klar erkennen lehrt. Der Grundzug seines Stiles ist: malerische Belebung und Auflösung der zu schmückenden Massen. Dies bot bereits der Commission, welche am 6. März 1402 seine Zeichnung für das Chorfenster zu begutachten hatte, die Motivirung ihres rühmenden Urtheils²⁾ (Taf. 4). Dieses Fenster schließt sich dem Typus seiner beiden seitlichen Nachbarn an, aber doch nicht ohne wesentliche, bezeichnende Abweichungen. Der Contour wird durch kräftige Kriechblätter und Kreuzblumen belebt. Die Anordnung der Statuen unter architek-

1) Die Notiz vom 6. Juni 1402 (Annali, App. I, S. 261): „Magistro Antonino de Paderno in ingenio fabricae, pro ejus solutione totidem per eum expendorum pro cartis sex magnis pecudum per eum emptorum pro designamentis per eum fiendis pro fenestris ecclesiae predictae, l. 1. s. 4, d. 6“, bezieht sich wohl schon auf diese Fensterreihe. Am 1. September 1402 (a. a. O. S. 263) werden dann Zeichnungen für diese Querschiffenster ausdrücklich erwähnt: „Antonio de Paderno in ingenio fabricae pro cartis octo magnis pecudum pro designamentis unius fenestrae croxeriarum fiendis l. 1. s. 12.“ Ferner am 19. Juli 1403 (a. a. O. S. 265) auch für ein Sacristeifenster: „... carta, pro designatis per eum Antoninum per transversum ecclesiae supraedictae et fenestrae unius pro sacristia ipsius ecclesiae.“ Den ursprünglichen Entwurf für dieses Fenster auszuführen, hatte sich Ulrich von Füssingen geweigert, (vergl. Annali I. S. 133; 25. März 1395) und dies, sowie der Widerspruch gegen die Form der Pfeilercapitäl, hatte seinen Rücktritt veranlaßt. Die genannte Stelle in den Annali bezeugt von neuem, daß die übrigen Fenster dem mittleren zeitlich vorangingen.

2) Annali I, S. 245.

tonischen Baldachinen¹⁾ und ihre Trennung durch gerollte Bänder ist die gleiche, aber die Zahl der Statuen selbst ist grösser, indem auch die obersten pyramidalen Baldachine noch durch ganze Figuren bekrönt werden. Dabei zeigt die ornamentale Detaillirung im Mafstab manchen Verstofs, welcher an den Seitenfenstern vermieden ist. Die Kreuzblumen über den Giebeln der Theilfenster sind zu grofs und wuchtig, ihre Krabben klettern in gar zu steiler Buckelung empor, während die Kriechblätter des Hauptbogens wiederum allzu mager wirken und eine zu steife Ansatzlinie zeigen. Der unruhige, krause Contour dieser vieltheiligen, tief eingeschnittenen Blätter ist undeutsch und bezeugt in seinem malerischen Reiz — diese Blätter erscheinen wie vom Winde hin und her bewegt — wiederum die

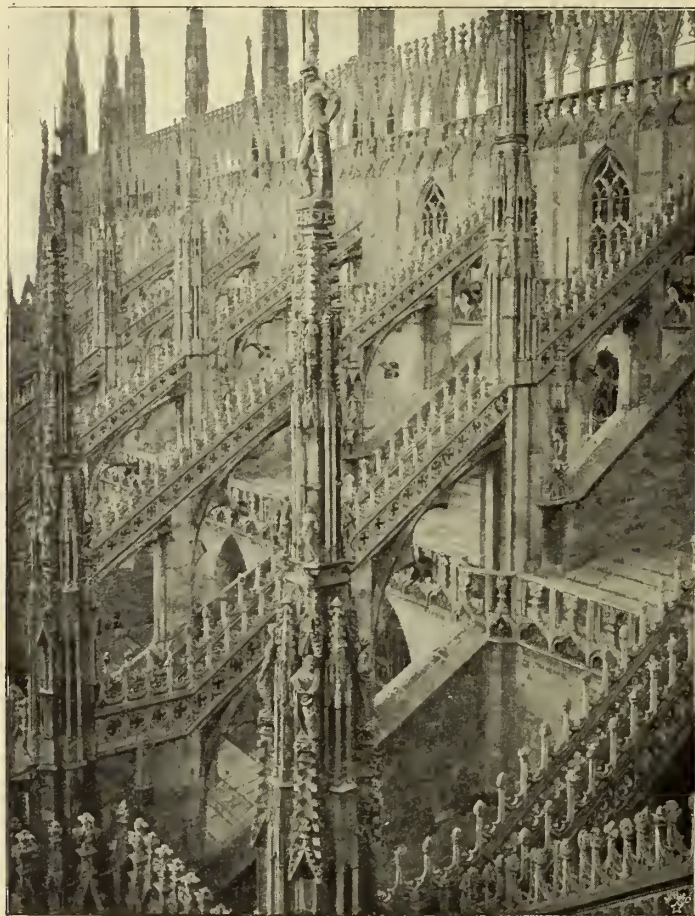


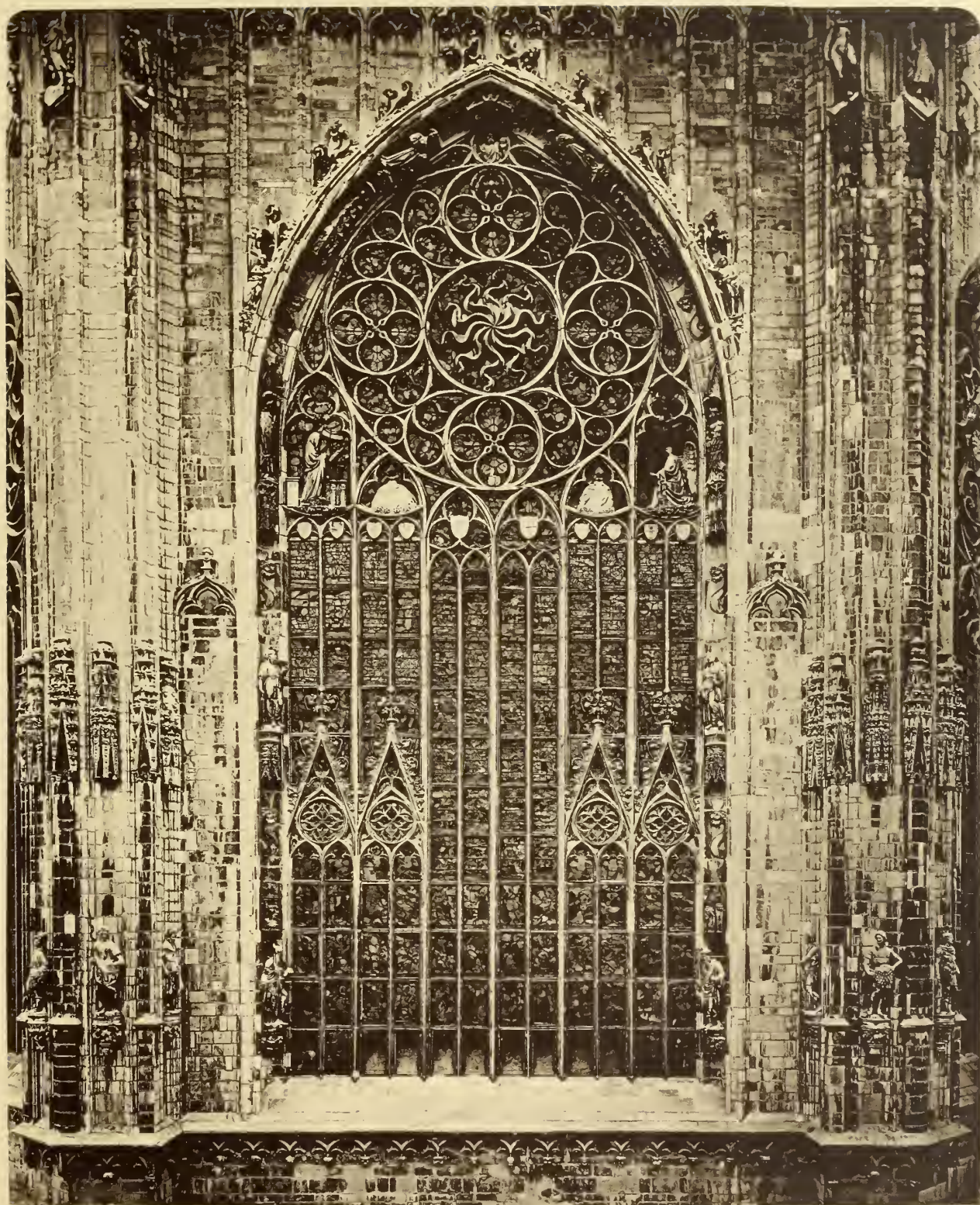
Abb. 11. Strebensystem des Mailänder Domes.

Geschmacksrichtung echt oberitalienischer Gothik. Malerisch originell ist auch die Zeichnung des Mafswerkes. Die „orifiamma“, ein heraldisches Emblem des Herzogs, giebt — in starkem Relief hervortretend — das Grundmotiv her, um welches sich in der Richtung der Kreuzarme vier von Kreisen umrahmte Vierpässe gruppieren, ähnlich wie an den Seitenfenstern, von doppelten, reichen Fischblasen umspielt: ein durchgängig bewegtes Lineament mit fast phantastischem Reiz, wie er ähnlich selbst im Mafswerk der französischen Spätgothik nur selten zu finden ist, vollends in der Blüthezeit der nordischen Gothik gegen das feine Gefühl für den tektonischen Organismus verstofsen würde. Das letztere gilt besonders hinsichtlich der Vertheilung der Massen und die Verbindung des Mafswerkes mit dem Figürlichen. Der untere Theil dieser Fenstergliederung bis zum Beginn des Fensterbogens, dessen Kämpferlinie durch die mit Wappenschildern besetzten, concaven Flachbögen über den beiden äufseren Theilfenstern fast wie durch einen Fries betont ist, wirkt viel

luftiger und leichter als der obere Abschnitt, als das Mafswerk selbst, in dessen ohnehin dichtem Gefüge jene „orifiamma“ mit ihren breiten, stark reliefirten Strahlen zu wuchtig erscheint. Und wie geschmacklos vollends ist die Anbringung der Figuren in diesem Mafswerk, welche ihre Rückseiten zum Theil nach aufsen wenden!²⁾ An der obersten dieser Gestalten, der Halbfigur Gottvaters, hat sich Filippo selbst — allerdings auch unglücklich genug! — als Bildhauer versucht, aber gerade die Vertheilung des Bildschmuckes scheint

1) Dieselben zeigen hier Architekturbilder von so liebevoller Detaillirung, dafs Bianchi geneigt ist, in ihnen ziemlich getreue Copien von Bau-Modellen der fabbrica — u. a. für das tiburium — zu sehen.

2) Das wurde im Protocoll vom 30. Mai 1402 ausdrücklich bestimmt: „Item quod praedictae figurae omnes fiant et laborentur per modum quod respiciant versus partem interiorum fenestreae et ecclesiae, habentes pro qualibet figura solum unum corpus et unam faciem, prout et quem ad modum habent et habere debent quaeque rationabilia et humana corpora“, vergl. Annali I, S. 249. — Abbild. Annali, App. I, Anh.



MAILAND DOM: MITTLERES CHORFENSTER.

weniger ihm als seinen zum Theil wenig berufenen Kritikern zuzuschreiben zu sein, während das Beste am Ganzen, die Zeichnung des Maßwerks selbst, wohl sein eigenes Werk ist.

Innerhalb seiner Laufbahn kann dieses Fenster aber immerhin nur die Bedeutung einer Erstlingsarbeit beanspruchen: erst zwei Jahre nach ihr, im October 1404, rückte Filippo da Modena in die Reihe der beim Bau entscheidenden Persönlichkeiten ein, indem er zum „ingegnere della fabbrica“ ernannt wird, und von nun an dürfte während mehrerer Jahrzehnte keine decorative Arbeit am Dom entstanden sein, deren Entwurf nicht durch seine Hände ging, um sein „placet“ zu erhalten. Aus dem weiten Feld dieser mehr organisatorischen Thätigkeit ragt jedoch nur eine Schöpfung kunsthistorisch greifbar heraus, freilich zweifellos auch Philippos

bedeutendste Leistung: die Decoration der Strebebogen, welche sich über die Dächer der Seitenschiffe spannen, jeder einzelne in vier paarweise verbundenen Wölbungslinien beziehungsweise in je zwei mächtigen, mit Nasen besetzten Bögen ansteigend, am Anfangs- und Endpunkt sowie in der Mitte durch schlanke Fialenthürmchen begrenzt und getheilt (Abb. 11). Das Verhältniß dieses Strebesystems zu den verschiedenen Entwicklungsphasen der so lange strittigen Gewölbeconstruction und überhaupt der Eindeckung der Seitenschiffe mag hier unerörtert bleiben. In seiner heutigen Gestalt geht es sicher letztthin auf das „designamentum magistri Filippi“ zurück, wie dasselbe im Protocoll vom 16. September 1410 bis ins kleinste beschrieben ist,¹⁾ und diese Thatsache darf genügen, um Filippo da Modena unter den gothischen Bildhauer-Architekten ganz Europas künstlerisch eine hervorragende Stelle zu sichern.

— Der märchenhafte Eindruck, welchen das Außere des Mailänder Domes trotz aller kunst-



Abb. 12. Strebebogen (Detail) des Mailänder Domes.

historischen Bedenken zu allen Zeiten gemacht hat, beruht in erster Reihe auf dem Schmuck dieser Strebebögen, auf diesem fast unübersehbaren System schlanker, luftiger Marmorbrücken mit ihren durchbrochenen Krönungsgalerien und ihren Fialenthürmen, die sich vor dem Blick des auf der Plattform Wandelnden in immer neuen Perspectives zu Architekturbildern von zauberhafter Pracht zusammenschließen, die zu der majestätischen Ruhe der Raumwirkung des Inneren einen so eigenartig reizvollen Contrast bilden, und, von unten gesehen, dem Dach des Domes seine unvergleichlich reiche Silhouette geben. Gewifs stammt auch dieser Eindruck, wie so mancher andere an diesem Bauwerk, letztthin von quantitativen Eigenschaften, von der Wiederholung gleichartiger Einzelmotive; dafs jedoch die einheitliche Wirkung dieser hundertfach wiederholten Details hier so echt künstlerisch berechnet ist, bleibt der persönliche Ruhm Meister Philippos selbst, den die Folgezeit nicht besser an-

1) Vergl. Annali I. S. 302 ff.

erkennen und verewigen konnte, als indem sie das von ihm aufgestellte Decorationsprincip bis zum letzten, spätesten Strebebogen nächst der Façade befolgte.

In eigenartiger Weise kennzeichnet diese Leistung dabei nochmals prägnant die für den Schmuck des Domes bisher maßgebende Richtung der decorativen Phantasie. Das ornamentale Detail ist an sich durchgängig seinem Ursprung nach unitalienisch, Schöpfung nordischer Gothik. Aber es fehlt ihm eine organische Entwicklung aus dem tektonischen Kern. An der Bekrönung der Galerien beispielsweise (Abb. 12) sind die verticalen, in Knäufe ausgehenden Stege durch nach unten geschweifte, zum Theil unsymmetrische Kleeblattbögen verbunden: an sich ein ornamentaler Widersinn!¹⁾ Allein in der hundertfachen Wiederholung wirkt dieses Motiv oberhalb der mit Vierpässen („oculi francisci“) gitterartig durchbrochenen Brüstungswände ungemein malerisch und bringt über der Schräge auch die aufwärtssteigende Bewegung dieser Bauglieder vortrefflich zum Ausdruck. So sind auch die Fialenthürmchen in ihrem Aufbau und besonders in der Anbringung ihrer Statuetten keineswegs etwa Schöpfungen reiner Gothik, aber sie bieten zwischen jenen Krönungsgalerien, welche sie gleich Brückenköpfen unterbrechen, den wirkungsvollsten Formenwechsel. Ueberall ist diese Decoration auf den Gesamteffect berechnet, überall erstrebt derselbe vor allem eine Auflösung der Massen, und sie erscheint in diesem Sinne als der höchste, mit gothischen Details erzielte Ausdruck jener schon in den spätromanischen Backsteinbauten der Lombardei hervortretenden Freude an malerischer Wirkung; sie ist mit dem mittleren Chorfenster die charakteristischste Schöpfung jener specifisch oberitalienischen Gothik, deren Wirksamkeit hier nicht mehr, wie an den übrigen Theilen, einen Kampf mit anderen Richtungen, sondern eine Ausgleichung vor Augen führt. So empfängt der lange Assimilationsproceß zwischen der in der Lombardei hergebrachten malerischen Richtung und der Formensprache germanischer Gothik hier einen gewissen Abschluß, und jenes auch auf decorativem Gebiete von Anfang an im Widerspruch zu den fremden Einwirkungen thätige, aber im Trecento noch unsichere italienische Empfinden wird hier in der ersten Hälfte des Quattrocento besonders durch Filippo da Modena zu einer festeren, eigenen Bahn und einem bestimmten Ziel geführt. —

Das eigenartige Stilbild, welches sich im Obigen beim Studium einzelner decorativer Haupttheile des Domes entrollte,²⁾ ist in der lombardischen Hauptstadt um die Wende des Tre- zum Quattrocento auch sonst noch genügend vertreten, auch in der Profanarchitektur, an Fenstern und Portalen. Auch hier mag ein Hauptbeispiel genügen: das in jedem Sinne so charakteristische Portal der Casa Borromeo.³⁾ Schwer und wuchtig ist seine Gesamterscheinung in ihrer relativ geringen Höhe, aber der Umrahmung des Spitzbogens hat die spätgothische Decoration ihren malerischen Schmuck verliehen.⁴⁾ Schon der Contrast zwischen dieser letzteren mit ihrem vielgliedrigen, doppelten Rankenfries, und den ruhigen Flächen der tragenden Seitenpfosten gemahnt hier an den analogen Gegensatz bei den Sacristeipforten und dem südlichen Sacristeibrunnen des Domes. Auch das Detail, die noch gothische Zeichnung der Kriechblätter, bestärkt diese Analogie, jedoch hat auch hier der Naturalismus bereits kräftiger Fufs gefaßt, denn die Ranken dieses Portales steigen vom Felsgrund auf, und sie sind wenigstens theilweise als Früchte tragende Eichen- und Rebenzweige gestaltet. Malerisch, wie die Domfialen, wird der Bogengiebel durch das Wappenbild der Borromeo bekrönt, und die von einem gewundenen Stab be-

1) Man vergleiche damit die auf den ersten Blick verwandten und doch weit organischer gebildeten transalpinen Giebelkrönungen durch Kleeblattbögen, deren Achsen rechtwinklig zur Giebellinie — nicht aber vertical, wie in Mailand — angeordnet sind. So beispielsweise am Westgiebel der Heiligen Kreuzkirche zu Gmünd. (Paulus, Kunst- und Alterthums-Denkmäler im Königreich Württemberg. Stuttgart 1893.) Dieses Bauwerk bietet überhaupt mannigfache Analogien zu decorativen Einzelheiten des Mailänder Domes und bezugt, daß Heinrich von Gmünd doch auch auf die Schmuckformen Einfluß gewonnen hat.

2) Seine Vorstufen besitzt es auch schon an einzelnen der Visconti-Monumente in S. Eustorgio.

3) Vergl. Reminiscenz etc. II. Taf. 1.

4) Man vergleiche damit die Spitzbogencarcaden an dem auf der Südostseite der Piazza dei Mercanti gelegenen Gebäudetracte (Mongeri, a. a. O. S. 412).

gleitete untere Archivolte setzt sich aus weissen und rothen Steinen zusammen. Das Material ist das des Domes, Marmor von Gandoglia, dessen Benutzung ein Vorrecht der Borromeo war, und auch seinem Kunstcharakter nach fügt sich dieses Portal der an der Kathedrale entwickelten Stilweise der Uebergangszeit an.

2. Die figürliche Decoration.

Die bisherige Erörterung blieb auf die unfigurirten Theile, auf den architektonischen und ornamentalen Schmuck des Domes, auf seinen baulichen Decorationsstil im engeren Sinne beschränkt. Diesem Stilbild vollständig analog ist nun auch dasjenige, welches die figürlichen Decorationen selbst entrollen: auch hier eine gewisse Internationalität der Arbeit, bei welcher besonders das durch Hans von Fernach und seine Genossen vertretene deutsche Element hervortritt; auch hier aber bald ein maßgebendes Uebergewicht der Oberitaliener, vor allem der vielseitigen Maler Paolino da Montorfano und Giovannino de Grassi und der Bildhauer Giacomo da Campione und Jacopino da Tradate.

Bevor jedoch versucht werden kann, die allgemeine Kunstrichtung und vielleicht auch die individuelle Eigenart dieser Künstler näher zu charakterisiren, wird es nöthig, die decorative Sculptur dieser älteren Theile des Domes in ihrer Gesamtheit zu erörtern. Der Standpunkt der Künstlergeschichte mußt dabei freilich im ganzen verlassen werden, so zahlreich immer die Namen der in den Urkunden überlieferten Arbeiter sind; einerseits, weil es nur in vereinzelt Fällen möglich ist, deren persönlichen Antheil genau zu fixiren, dann aber auch, weil diese Werke auf selbständige kunsthistorische Würdigung im einzelnen kaum Anspruch erheben können. Nur als Glieder des Ganzen sind sie gedacht und wirken sie richtig, nur als solche wollen und können sie beurtheilt werden.

Für das unendlich reiche Bild aber, welches sie in ihrer Gesamtheit entrollen, erhebt sich vor der Phantasie des Beschauers als kunsthistorischer Hintergrund unwillkürlich noch ein zweites, von persönlichen Kräften belebtes Gemälde: das ganze Treiben in der internationalen Steinmetzenwerkstatt einer solchen großen Kathedrale, jene Schaar „namenloser“ Leute, welche die Kunstgeschichte nur als ein Collectivum behandeln kann, die jedoch thatsächlich aus ungezählten Persönlichkeiten von verschiedenartigster Begabung und Schulung besteht, hier Mann neben Mann, Schulter an Schulter, arbeitend, zeichnend und meißelnd, in fröhlichem Wetteifer, ein jeder bedacht, das Werk des Nachbarn wenn nicht an Eigenart der Erfindung — meist arbeiten sie nach gegebenen Entwürfen —, so doch an Feinheit der Durchführung zu übertreffen, unbekümmert darum, daß seine Schöpfung zuletzt im ganzen aufgehen und verschwinden wird, wie das Einzelmuster eines buntgewirkten Teppichs. — Vom Boden bis zum Dachfirst ist derselbe ausgebreitet, vom Sockel bis hinauf zu den Kriech- und Kreuzblumen der Wimperge und den Statuen auf den Fialenthürmchen, aber sein Dekor läßt sich unschwer gruppen- und schichtenweis gliedern, je nach den constructiv gegebenen Hauptstellen, an welche sich der Bildschmuck anschließen mußte. Es sind dies vor allem die Fensterlaibungen und die Strebepfeiler nebst ihren Fialen. Im pragmatischen Sinn dürfte die Theilung jedoch noch viel weiter gehen, indem sie zunächst von den Figuren größeren Maßstabes und selbständigerer Bedeutung, den Heiligenstatuen in den Fensterlaibungen und an den Pfeilern, denen sich ferner auch diejenigen der Pfeilercapitäle des Inneren gesellen, sowie den Statuetten an den Fialen und den „Giganten“ unter den Wasserspeiern, die unübersehbare Reihe winziger Sculpturen scheidet, welche — wie die Consolen jener Statuen selbst — nur eine untergeordnete Rolle spielen. — In den Gesamtcharakter, gleichsam in den Geist dieser ganzen decorativen Kunst, führt gerade diese zweite, quantitativ so viel größere, qualitativ aber wenigstens für den ersten Blick um so viel unwesentlichere Gruppe vielleicht am besten ein. Es zählen zu ihr bereits diejenigen figürlichen Sculpturen, welche dem das Gebäude unten Umschreitenden am nächsten sind: die knaufartigen Consolen des dem Sockeltheil als oberer Abschluß dienenden Bogenfrieses. Erst mit diesem hebt, wie wir sahen, der eigentlich gothische Theil der Aufsendecoration an, beginnt in dieser überhaupt das ger-

manische Element, und zwar in einer durch die Terracotta-Decoration lombardischer Ziegelbauten vorgebildeten Stilweise. Lustig wölben sich seine mit je zwei Nasen ausgezackten Halbkreise, die in profilirten Stegen gleich gothischem Maßwerk der Fläche vorgelegt sind. An jenen figürlichen Knäufen vollends, welche die Ruhepunkte dieses bewegten Linienspiels in rythmischer Folge fixiren, gelangt der germanische Bildtrieb, die Gestaltenfreude der gothischen Steinmetzen-Phantasie, in überströmender Fülle zum Ausdruck. Da wechseln Blätter mit Figuren ab, Thiere und Menschen mit Fabelwesen, Masken und Köpfe mit Halbfiguren, ganzen Gestalten, ja ganzen Gruppen und Scenen. Die ornamentale Flora entfaltet sich in Einzelblättern, Kelchen, Rosetten, Knäufen usw.; die Thierwelt ist besonders reich vertreten: neben den symbolischen Evangelistenzeichen, dem Lamm Christi, und dem Pelikan, auch mannigfaches wohl vorzugsweise rein decorativ aufzufassendes Gethier, Löwen, Widder, Affen, Hunde, Hähne, Eulen, aber auch Drachen und Basiliken. Neben Porträtköpfen, welche unter ihren malerischen Kappen wie Bildnisse von Leuten der Bauhütte anmuthen, und — bald in voller Vorderansicht, bald in scharfer Profilwendung, bald vor sich, bald aufwärts blickend — oft packende Lebenswahrheit zeigen, stehen mehr ornamental gehaltene, zuweilen streng stilisirte Masken mit weit geöffnetem Mund, mit regelmässig gewelltem Bart- und Haupthaar, bald lächelnd, bald mit abschreckend starrem Blick; und neben diesen nicht selten von Laubwerk umrahmten Masken finden sich dann wieder gekrönte Häupter, knieende Tragefigürchen, Engel und Cherubim. Gelegentlich knüpft das Darstellungsmotiv in naturalistischer Art an die Stätte selbst an — so wenn Hunde oder Drachen am Knauf herab- und heraufklettern —, oder aber es wird ein beliebiges Genrebild aus dem Thierleben vor Augen geführt. So beispielsweise an der Ecke zwischen dem nordöstlichen Chorfenster und seinem östlichen Pfeiler, wo sogar eine ganze Löwenfamilie, das Elternpaar nebst drei Jungen, ihr Wesen treibt (Abb. 13).

Schon diese Consolenknäufe werden kunsthistorisch für den ganzen decorativen Bildschmuck des Domes bezeichnend. Die von dem speciellen geistigen Gehalt unabhängige Formenfreude, welche aus ihnen spricht, ist Gemeingut mittelalterlicher Kunst. Diesseits wie jenseits der Alpen lebt sie bereits in der romanischen Epoche, um in der Gothik dann hier wie dort ihren Höhepunkt zu erreichen. Das „frische Hinausgreifen in die gesamte Erscheinungswelt“, die man dem decorativen Zwecke nutzbar macht, giebt auch den gothischen Cathedralen des Nordens einen besonderen Reiz. Nicht nur als große Constructeure muß man ihre Meister rühmen, sondern auch als Bildner von hoher Phantasie, von bewundernswerthem Fleiß, von großem stilistischem Tactgefühl. Den fesselndsten Einblick in diese Seite ihrer Thätigkeit gewährt bekanntlich das Skizzenbuch des Wilars von Honecort (um 1240), wo sich neben den Grundrissen, statischen Hilfszeichnungen, architektonischen Skizzen und Werkzeugen, Blattwerk und Ranken, die mannigfachsten Genrefiguren, Thiergestalten, Köpfe, Masken, Grottesken usw. finden: das Bild einer ganz erstaunlichen Vielseitigkeit im Wollen wie im Können. Und wer möchte bei dem Namen unseres Meisters Erwin neben der genialen Leistung des Architekten die wundervolle Arbeit des Ornamentisten vergessen, jene Flora von köstlichster Feinheit, welche die Portale des Strafsburger Münsters, die Blendarcaden seines Langhauses und das Grabmal des Bischofs Konrad von Lichtenberg schmückt! — Gewiß sind diese Hunderte von Blättern und Blüten, diese Figürchen und Köpfchen unter den Meißelschlägen zahlreicher fleißiger Steinmetzenhände entstanden, ebenso gewiß aber geht durch sie ein einheitlicher Zug, der beispielsweise an der Kathedrale von Amiens, am Strafsburger oder am Freiburger Münster einen steten Antheil des leitenden Architekten bekundet, welcher sicherlich oft die Formen skizzirte und stets ihre Ausführung überwachte.

Aehnlich verhält sich dies bei der Decoration der Mailänder Kathedrale, nur daß hier zunächst keine einzelne Persönlichkeit, sondern mehrere Meister gleichzeitig in den Vordergrund treten, und die den Werken gemeinsame Eigenart das Ergebniß einer gleichen Schultradition ist. Innerhalb derselben hat das germanische Element hier den Ton gegeben. Das erhellt schon aus der soeben erörterten allgemeinen Beziehung dieser Decoration zu derjenigen nordischer Gothik. Es wird ferner in Italien selbst bestätigt. Diese Aeußerung des germanischen Bildtriebes läßt sich auf oberitalienischem Boden zurück-

verfolgen bis in die Anfänge mittelalterlicher Plastik, bis ins 12., ja bis ins 11. Jahrhundert. Es sei nur an die Sculpturen des Domes von Modena erinnert. Und diese germanische Tradition, an welcher neben Deutschland auch Frankreich einen wesentlichen Antheil hat,¹⁾ bleibt ohne Unterbrechung. In der Entstehungszeit des Mailänder Domes selbst hat sie dasjenige Werk hervorgebracht, welches den geschilderten Sockelsculpturen am aller-nächsten bleibt: das Südportal des Florentiner Domes, unmittelbar die Schöpfung eines Deutschen, des Pietro di Giovanni Tedesco.

Aber es wäre ein Irrthum, in diesen so zahlreicheren Kleinsculpturen des Mailänder Domes thatsächlich etwa nur die Arbeit deutscher und überhaupt unitalienischer Bildhauer zu sehen. Kein Zweifel vielmehr, dafs an der Ausführung und wohl auch an der Erfindung schon hier der alten lombardischen Steinmetzschule der Hauptantheil zufiel. Bei aller Verwandtschaft mit analogen Sculpturen deutscher und französischer Kathedralen



Abb. 13. Löwengruppe an einem Knauf des Bogenfrieses am Sockel des Mailänder Domes.

spürt man den italienischen Charakter doch deutlich genug. Denselben abzuleugnen, hiesse ja auch die ganze Entstehungsweise dieser Arbeiten verkennen. Zu deren rechtem Verständniß muß man unter des Dombaumeisters Cesa-Bianchi's lehrreicher Führung die heutige Bildhauerwerkstatt (*cantiere*) der Dombauhütte aufgesucht haben, wo der tausendfältige Bild- und Ornamentenschmuck dieses Marmorberges fort und fort ergänzt, bezw. ersetzt wird. Gypsabgüsse nach den alten Stücken bilden die Muster — unter dem geschickten Meißelschlag des Arbeiters aber — und mancher Campionese ist noch heute unter ihnen, vielleicht mancher directe Nachkomme der alten *magistri picantes lapides vivos!* — entsteht doch keine slavische Copie, sondern ein Neues. Gypsformen nach Naturstudien und nach originellen Entwürfen des Meisters liegen und stehen ringsum, die Erfindungskraft des Steinmetzen anregend zu selbständigem Detail. Beim Blattwerk beispielsweise, bei den Krabben und Kreuzblumen, die, stark der Verwitterung ausgesetzt, am häufigsten zu erneuern sind, bringt er trotz allem Anschlufs an die alten Modelle manchen neuen Schwung in die hergebrachte Linienführung hinein. Breiten doch selbst über der Werk-

¹⁾ Vergl. Marcel Reymond, *La sculpture florentine etc.* I. 1897, wo freilich vielfach die Analogie als ein Abhängigkeitsverhältniß geschildert ist.

statt italienische Bäume ihr Blätterdach aus; das tiefgelappte Feigenblatt zittert im Winde und Weinranken klettern an der Mauer entlang! Was Wunder, daß da selbst in die Nachbildung deutscher und französischer Modelle ein italienischer Zug kommt! Und so war es auch im Trecento! Vor allem aber bedingt das Material selbst eine ganz bestimmte, von der nordischen Art abweichende Formenbehandlung.¹⁾ Stark krystallisiert ist der Marmor von Gan-



Abb. 14.

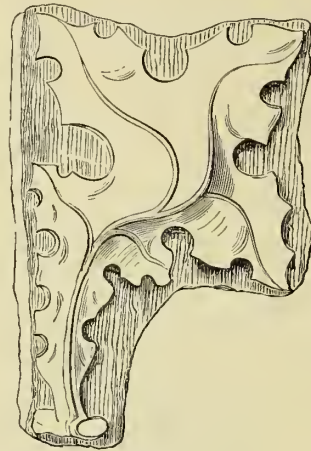


Abb. 15.

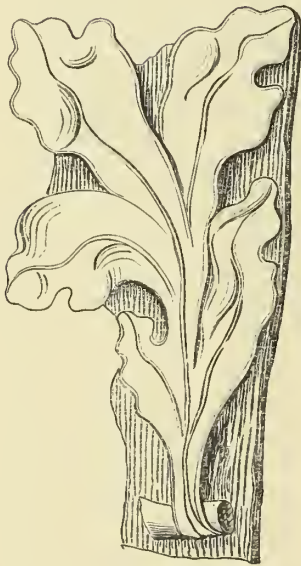


Abb. 16.

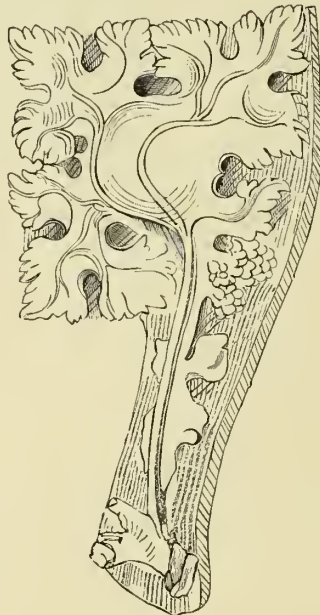


Abb. 17.

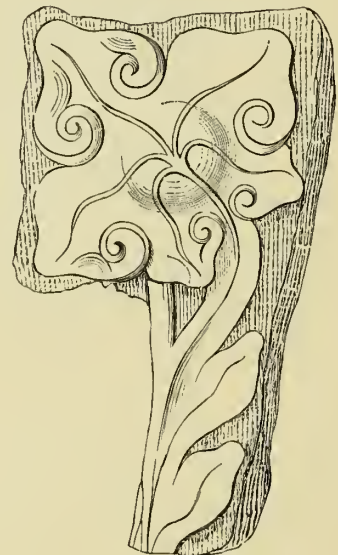


Abb. 18.

Kriechblumen am Mailänder Dom.

doglia, bei kräftigem Schlag zerspringt er leicht, und so sind tiefe Einkerbungen und Schlitze hier nur sehr schwer herzustellen, die Einschnitte und Aushöhlungen, die schlanken Birnstabprofile, alle einer Geraden genäherten Lineamente nordisch-gothischer Decoration, werden vermieden; rundliche, volle, knollige Formen, dicht aneinandergeschlossene, mit weichen Volutenendigungen, bevorzugt (Abb. 18). So duldet dieser Marmor auch nicht die kleinen nordisch-gothischen Rundstäbe mit winzigem Querschnitt, und daher werden

¹⁾ Darauf hat besonders Beltrami, a. a. O. Parte seconda. S. 26 f. u. 33 hingewiesen.

dieselben an den Fialenthürmchen durch gesägte Marmorleisten mit rechteckigem Profil ersetzt. — Und was hier von der Ornamentik gesagt ist, was sich vielleicht am klarsten aus einem vergleichenden Blick auf einzelne Haupttypen der Kriechblumen ergibt (Abb. 14 bis 22), das gilt in ähnlichem Sinn auch für das Figürliche, für die Formenbehandlung dieser reichen Gestaltenwelt, und wandelt sie, die ursprünglich der nordischen Steinmetzenphantasie entstammt, letzthin doch zu einer italienischen Schöpfung um.

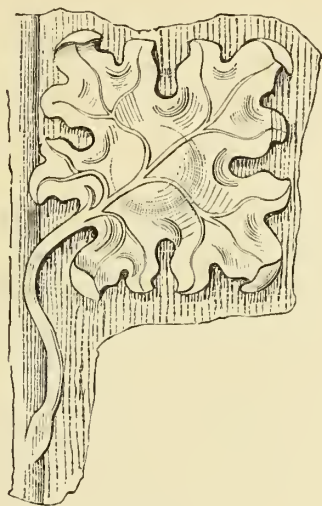


Abb. 19.

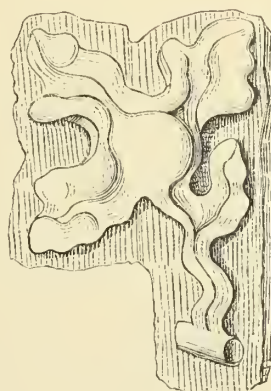


Abb. 20.

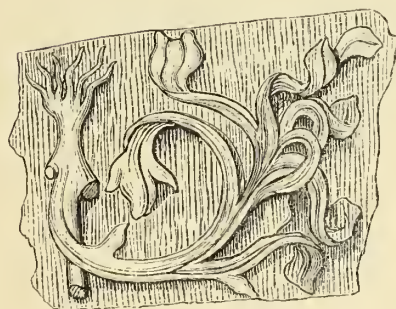


Abb. 21.

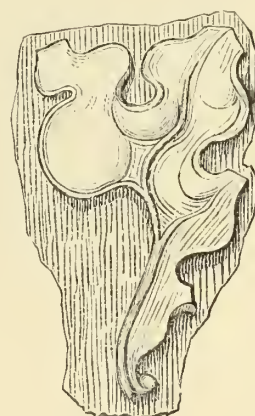


Abb. 22.

Kriechblumen am Mailänder Dom.

Die Reihe der Trecento-Arbeiten, welche hier vórerst allein berücksichtigt ist, reicht an diesen Bogenknäufen des Sockeltheiles etwa bis zum zweiten Langhauspfeiler, vom Chor aus gezählt.

Analoge Grenzen weist der figürliche Schmuck der Consolen auf, welche in den Fensterlaibungen und an den Strebepfeilern die großen Statuen tragen und ihrem Gesamtcharakter nach mit diesen Bogenknäufen des Gebäudesockels parallel gehen. Auch hier muthet vieles nordisch an, beispielsweise die Reihe reichgewandeter Männergestalten mit ihren Schriftbändern am mittleren Chorfester außen rechts unten, unter der Statue des S. Joachim und an der entsprechenden Stelle im Innern, links unten unter dem S. Sebastian, wo zwei zu einer Gruppe verbunden sind; an den Sockeln dieses Mittelfensters das einzige Figürliche, während die übrigen Consolen in der Laibung als Architekturbilder, an

den Pfeilern als Blattknäufe, gestaltet sind. An den beiden großen Seitenfenstern des Chores und ihren Pfeilern folgt reichere Figureschmuck, der in seinen Motiven besonders lebhaft an Sculpturen der Kathedrale von Amiens erinnert, bald langgewandete, gegürtete Engel mit breiten Flügeln,¹⁾ bald Tragefiguren²⁾ in profaner Tracht, in denen man zuweilen wiederum Porträts von Werkmeistern erkennen möchte, allein oder zu Gruppen vereint,³⁾ nur tragend oder aber einem Löwen gesellt, dem die Gestalt den Rachen aufreißt.⁴⁾ Diese Gattung von Figürchen, die sich besonders an der Guglia Carelli findet, ist noch recht derb ausgeführt, dem burlesken Charakter entsprechend, aber wohl auch, weil es die ältesten sind.

Weitaus feiner, ja so reizvoll, daß man sie sogar als das Vollendetste in diesem ganzen Reiche decorativer Kleinsculpturen aus der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert rühmen muß, ist eine zweite durch ihre gleichartige Composition und durch die Formenbehandlung selbst zu einer stilistischen Sondergruppe verbundene Consolenreihe, welche sich an den Sacristei-, den Querschiff- und den ersten (östlichen) Langhausfenstern sowohl auf der Nord- wie auf der Südseite befindet. Ihr Typus ist gleichartig: unten Tragefigürchen, darüber ein aufgeschlagenes Buch, dessen Inschrift den Namen der oben folgenden, jetzt allerdings vielfach ver- oder ersetzten Statue trägt, dann ein derselben als unmittelbarer Sockel dienendes Abschlußgesims. Das letztere fehlt an einzelnen Consolen des Westfensters des nördlichen Querschiffes, sodaß man, mit Bianchi, hier vielleicht die ältesten Arbeiten dieser Reihe erkennen darf. Stilistisch aber sind sie sämtlich gleich, freilich nicht alle von gleicher Schönheit. Es verlohnt sich wohl, einige der besten hier ein wenig näher zu charakterisiren. Dazu zählen vor allem diejenigen der östlichen und der westlichen Querschiffenster.⁵⁾ Da ist beispielsweise der alte, langbärtige Mann, der tiefgebückt im Blattwerk kniet, nach vorn geneigt, sein Schriftband ausbreitend (Abb. 23), seinem gegenüber angebrachten Genossen stammverwandt, der mühsam sein Buch aufschlägt.⁶⁾ Auf der Südseite kauert am entsprechenden Fenster im Weinlaub ein bartloser Mann, um dessen Kopf eine große Sendelbinde geschlungen ist,⁷⁾ und ihm gesellt sich geradeüber ein puttenartiges Engelkind. Besonders reizend sind die Figürchen am östlichen Sacristeifenster, wo ein Cherubim mit seinem geöffneten Flügelchen aus dem Blattnest nur noch eben herausguckt, um sein Buch emporzuhalten,⁸⁾ und die verwandten Darstellungen an den beiden nach Westen zu folgenden Sacristeifenstern.⁹⁾ Mit erstaunlichem Geschmack ist hier die Figur mit dem vegetabilischen Ornament verbunden, unwillkürlich wird man bei diesen Cherubim an Vögel erinnert, die sich in den Baumblättern bergen. Nicht minder reizvoll aber sind jene Figürchen an den Westfenstern des Querhauses. Dort kauert¹⁰⁾ ein bärtiger Gesell in langem Kittel, auf seinen großen Stab gestützt, zwischen zwei gothischen Blättern, als schleiche er mit seinem Stecken vorsichtig spähend durch einen

1) Vergl. die Sculpturen am Eckpfeiler zwischen der südlichen Sacristei und dem Chorfenster, und auch die schöneren am Eckpfeiler der Sacristei selbst, die ein aufgeschlagenes Buch halten.

2) Am Gegenstück dieses Eckpfeilers auf der Nordseite und die Rückenfigur an der Westseite des Eckpfeilers der Guglia Carelli.

3) So die drei Männer an der Nordseite des eben genannten Pfeilers und eine Einzelfigur an der Ostseite.

4) Ebendort.

5) Nordseite, östliches Querhausfenster, links unten unter der Statue des S. Sinforianus, ähnlich rechts.

6) Die Inschriften lauten: „David Rex“ und „Salomon Sapientis“. Die alten Statuen fehlen; die Stelle des David nimmt eine Barockstatue des S. Sinforianus ein.

7) Südseite, östliches Querhausfenster, unten. Jetzt stehen oben die modernen Statuen der Sa. Matilde und des S. Eligio.

8) Südseite, östliches Sacristeifenster, unter der modernen Statue des „Noc“ und ähnlich (geradeüber) der „Ruth“.

9) Unter den modernen Statuen des Beato Angelico und der S. Eufemia, sowie unter denen der Sa. Dorothea und des S. Boldomero.

10) Nordseite, westliches Querhausfenster, unten links. Einmal findet sich unter diesen Consolenfigürchen der Nordseite auch eine Frau.

dichten Wald, und sein Genosse an der Wandung gegenüber, entrollt ruhig, aber tief gebückt, sitzend sein Schriftband. Beide Situationen sind ferner auch am Westfenster des südlichen Querhauses¹⁾ und an dem folgenden Langhausfenster aufs glücklichste abgewandelt.²⁾

Die Formenbehandlung entbehrt an diesen Figürchen keineswegs stilkritisch bezeichnender Eigenart. Sie bleibt im allgemeinen flächenhaft, mit starker Betonung der Conturlinien als solcher, und diese sind gern eckig, in scharfen Gegensätzen geführt. Spitze Winkel — vor allem an den Ellenbogen und Knien — und überschlankte Extremitäten fallen besonders ins Auge und geben der Gesamterscheinung etwas seltsam Unruhiges, Bizarres. Dazu kommt eine erstaunliche Feinheit der Arbeit, besonders an den Köpfen, die oft wahre Miniaturstücke der Plastik sind, ähnlich auch an dem reizvoll belebten Blattwerk.



Abb. 23. Sockelfigürchen einer Statue des Mailänder Domes.

Es bedarf nicht langen Suchens, um im Sculpturenschmuck des Domes durchaus dem gleichen Stile zu begegnen. Die den Stätten dieser Tragefigürchen im Innern unmittelbar benachbarten Bildwerke tragen ihn deutlich zur Schau, und dadurch ist der Forschung ausnahmsweise zugleich einmal das Mittel an die Hand gegeben, diese Consolfigürchen auch innerhalb der Künstlergeschichte des Domes etwas näher zu fixiren: ihr Stil ist — zunächst allgemeingültig gesprochen — derjenige der figürlichen Sacristei-Supraporten und des Brunnenschmuckes der Südsacristei (Abb. 24).

Aber im einzelnen lassen sich dort mindestens drei Stilweisen unterscheiden, und mindestens drei Künstler sind an ihnen beteiligt: Hans von Fernach, Giacomo da Campione und Giovannino de Grassi. Hans von Fernach entwarf die Supraporte der südlichen Sacristei und arbeitete mit seinen Landsleuten Hans Brondefefer und Peter von Vin daran; an dem Relief der nördlichen Supraporte meldet eine Inschrift: „Jacobus Filius zer Zambonini de Campilione fabricavit hoc opus“, und den Bildschmuck des Brunnens in der südlichen Sacristei schuf Giovannino de Grassi. Der letztere aber hat ferner auch an den Portalen der beiden Sacristeien Antheil: an dem südlichen geht auf

1) Südseite, westliches Querhausfenster, unter der Statue des S. Martino.

2) Südseite, erstes Langhausfenster nach dem Querschiff, unter Sa. Mistiola und Sa. Agnese.

ihn der reliefirte Architravbalken, an der nördlichen dieser und die ganze Lünette nebst ihrem Rahmenwerk bis zu jener Supraporte mit dem Relief des Giacomo da Campione zurück.

Der stilistische Unterschied zwischen dem Bildschmuck der südlichen Supraporte einerseits und dem ihres eigenen Architravbalkens, demjenigen der nördlichen Sacristei, sowie dem Brunnenrelief andererseits, ist augenfällig genug. Es ist hier auf dem Gebiet der figürlichen Darstellung eine ganz analoge Verschiedenheit, wie auf dem oben erörterten der Architektur und des Ornamentes: am Werk des Hans von Fernach fast ausschließliche Herrschaft transalpiner Gothik, an denen des Giovannino de Grassi der malerische, specifisch oberitalienische Stil.

Unitalienisch ist an der südlichen Supraporte („tabernaculum“) (Taf. 2) schon die quantitative Fülle. Man möchte glauben, Meister Hans von Fernach, derselbe, der 1391 vergeblich nach Köln entsandt worden war, um von dort einen tüchtigen Baumeister nach Mailand zu holen, habe in diesem Werk gleichsam eine Probe davon ablegen wollen, was Alles man nach deutschem Geschmack an einem solchen Zierstück anbringen könne, als sei ferner die Begutachtungs-Commission der Mailänder Hütte selbst sich dessen bewußt geworden, und habe diesen ihr nicht ganz erwünschten Uebereifer des Meisters Hans möglichst zu dämpfen versucht. Sie schränkt in dessen Supraporten-Entwurf die Bekrönung des Spitzgiebels auf die Kreuzblume mit dem Crucifixus ein, während Hans von Fernach noch eine weit reichere Spitze, wohl ein Tabernakel, geplant hatte, und sie warnt ihn dabei ausdrücklich, nichts mehr gegen den Willen der „fabbrica“ hinzuzufügen. Aber auch so blieb der Bildschmuck wahrlich noch reich genug: der oben beschriebene Rahmen, in dessen schmalen Feld selbst sich sechs winzige übereinandergereihte Reliefs befinden — Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung der Könige, Beschneidung, Flucht nach Aegypten, Kindermord —, umgiebt die in drei Felder getheilte Hauptdarstellung: eine rechteckige, oben durch einen schmalen Bildfries von Engeln abgeschlossene Relieftafel mit der Beweinung Christi, ein vom Halbkreis begrenztes Lünettenrelief, Maria mit dem Kinde in trono zwischen den beiden Johannes, und dann noch ein spitzbogiges Giebelrelief, „Maria Misericordia“. Eine solche Ueberladung liebt der selbständige italienische Brauch nicht, an nordischen Altären aber ist sie hergebracht. Und auch inhaltlich — so besonders in der in Italien verhältnißmäßig seltenen Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen, welche am friesartigen Consolstück des Mitteltheiles angebracht sind — äußert sich ein unitalienisches, deutsches Element. Dieses spricht allgemeingültig aber auch aus den Compositionen und den Formen, zumal in den figurenreichen Gruppen des Rahmens. Auf engstem Raum drängen sich dort die Gestalten dicht aneinander, trotz des Platzmangels mit starken Unterschneidungen vom Fond losgelöst, in dieser Hinsicht also in statuarischer Plastik. Aehnlich sind die Figürchen der klugen und thörichten Jungfrauen behandelt, die sich knieend und hockend in die Voute schmiegen, und die äußerlich als Tragefiguren aufgefaßten Männergestalten¹⁾ im Blattwerk unterhalb des Rahmenwerkes und der Eckfialen. Das ist der Stil deutsch-gothischer Schnitzaltäre, und diesem entspricht vielfach auch die Formenbehandlung im einzelnen, welche eckig, kantig und knorrig wirkt, nicht minder die naturalistische Durchbildung der — häufig recht häßlichen — Köpfe, und die übermäßige Schlankheit der Körper und Extremitäten.

Allein man kann auch hier nicht annehmen, dafs lediglich deutsche Meister den Meißel geführt haben.²⁾ Zunächst bietet gerade diese ganze stilistisch geeinte Sculpturengruppe Anlaß, von neuem die Ein- und Nachwirkung französischer Plastik auf diejenige des Mailänder Domes zu betonen. Allgemeingültig setzt, wie schon erwähnt, gerade die plastische Decoration des Domes die Kenntnifs französischer Kathedralen, wie der Notre Dame-Kirche von Paris, der Dome von Amiens, Chartres und Rheims voraus. Bei der zuletzt geschilderten Reihe von Bildwerken wird man aber auch stärker auf einzelne Analogien hingewiesen, so besonders auf den Reliefschmuck am Sockel der Chorkapellen

1) Einmal (links) ist auch ihnen eine Frau gesellt.

2) a. a. O. S. 145.

der Pariser Notre Dame-Kirche (Krönung und Himmelfahrt Mariä), welche dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts entstammen,¹⁾ und überhaupt auf fast alle diejenigen Schöpfungen französischer Gothik, die bereits Marcel Reymond als Verwandte der Bildwerke Andrea Pisanos aufgezählt hat.²⁾ Zu den Tragefigürchen an den Statuenconsolen lassen sich kaum schlagendere Analogien namhaft machen, als diejenigen, welche am Nordthurme der Kathedrale von Amiens unter den Heiligenstatuen an den Strebepfeilern angebracht sind (um 1375).³⁾ — Vereinzelt Stützpunkte für diese französischen Einflüsse liefern auch die Mailänder Dombauacten selbst. So sei an den „Rolando de Banillia regiminis dom. regis Franziae, qui laboravit figuram S. Agatae in lapide marmoreo“ erinnert, der dort im Juli 1398 genannt ist.⁴⁾

Das Unitalienische in diesen Sculpturen ist also nicht nur — wie die mit ihnen verbindenden Namen fremder Meister schliesen ließen — auf deutsche, sondern mindestens in gleichem Grade auch auf französische Einflüsse zurückzuführen. Dafs aber trotz alledem Entwurf und Ausführung thatsächlich im wesentlichen auf Italiener zurückgehen, dafür giebt zuletzt, den Urkunden entsprechend, auch die Stilkritik gerade hier einen greifbaren Beweis, sobald man diese Sculpturen der südlichen Supraporte des Hans von Fernach mit dem von einem Italiener, von Giacomo da Campione stammenden Relief an der gegenüberliegenden Supraporte der nördlichen Sacristei vergleicht (Abb. 9). Dieselbe zeigt die Glorie Christi. Auf einem von Engeln getragenen Sitz thront er vor einer schmalen Mandorla, welche unten und seitlich von Heiligenschaaren, oben von singenden und musicirenden Engeln dicht umgeben ist. Auch hier ein ähnliches, principloses Nebeneinander zahlreicher, vom Fond möglichst gelöster Figürchen, auch hier eckige Formen und realistische Köpfe, sodafs man auf Grund der Stilkritik allein auf einen deutschen Meister schliesen könnte; dabei aber im Detail, besonders im Faltenwurf und dann auch in den Köpfen eine andere, vor allem eine feinere Arbeitsweise! Giacomo da Campione ist durch die Art der „Deutschen“ zweifellos wesentlich beeinflusst worden, aber er offenbart an seinem selbständigen Werke in diesem Relief der nördlichen Supraporte doch eine individuelle und, wie wir sagen müssen, mehr italienische Eigenart. Und in noch höherem Grade trifft dies für Giovannino de Grassi zu. Sein Lavabo-Schmuck in der südlichen Sacristei „Christus und die Samariterin am Brunnen“ (Abb. 24) ist ein völlig malerisch gehaltenes Reliefbild von geistvoller Durchführung, genrehaft-realistisch, ohne ausgesprochene Rücksicht auf Formenschönheit, aber in seinen beiden Gestalten von individueller Kraft. Und die gleichen Vorzüge tragen auch seine durchaus porträthafter Köpfe in den Architraven der beiden Sacristeithüren und in der Lünettenumrahmung.

Giovannino de Grassi war in erster Reihe Maler, aber er führte auch selbst den Meißel und griff auch in architektonische Fragen gelegentlich ein. Höchst wahrscheinlich hat er für den ganzen Bildschmuck der nördlichen Sacristei die Zeichnung, den Entwurf, geliefert, auch für das Relief der Supraporte, welches dann von Giacomo da Campione selbständig ausgeführt wurde. Auf ein solches Verhältnifs könnte auch der auffallende Ausdruck „fabricavit“ in jener Inschrift deuten. Möglicherweise besteht eine analoge Arbeits-



Abb. 24. Relief in der südlichen Sacristei des Mailänder Domes. „Christus und die Samariterin.“
(Von Giovannino de Grassi.)

1) Vergl. Musée de sculpture comparée. Palais du Trocadéro. Catalogue raisonné von Cou-rajod und Marcou. Paris 1892. S. 1 ff. Taf. 1.

2) a. a. O. S. 145.

3) Musée . . . du Trocadéro Nr. 658—661. Catalogue a. a. O. S. 46 ff. mit Abb.

4) Annali Append. I. S. 242.

theilung auch an dem Lünettenrelief, welches Christus, von Maria und Johannes verehrt, zeigt (Abb. 25). Christus hält einen Blitzstrahl in der Rechten, Johannes trägt sein (zweites!) Haupt in den Händen. Schon diese ungewöhnliche Auffassung weist auf die Arbeit eines dritten Künstlers hin, auf die Reliefs der Kaiserkanzel zu Monza, auf Matteo da Campione, wo jene drei Figuren der Mailänder Lünette fast genau wiederkehren,¹⁾ und mit ihnen auch ihr Stil, ihre ungenähten Schleppengewänder mit den linienartig harten Falten, ihre eckigen Bewegungen, ihre realistischen Köpfe.

Man darf also die specielle Künstlergeschichte an diesen Arbeiten nicht zu weit ins einzelne verfolgen, man muß sich damit bescheiden, hier eine Arbeitstheilung anzunehmen zwischen Giovannino de Grassi, der wahrscheinlich die Zeichnung zum Ganzen lieferte, und Campionesen, besonders dem Meister Giacomo, dessen Weise mit der Matteos innig verwandt ist.

Damit ist aber auch für jene köstliche Consolenreihe der äußeren Fensterlaibungen mit ihren Tragefigürchen sowohl die Datirung wie die Herkunft gefunden. Deren Analogien besonders zu den Sculpturen der nördlichen Sacristei-Supraporte sind unverkennbar. In allen Zügen gilt die obige Charakteristik der letzteren auch für jene Consolenfigürchen. Man beachte an diesen die eckigen Bewegungen, die überschlanken Extremitäten, die eigenartigen Porträtköpfe! Man vergleiche die miniaturhafte Feinheit der Details und im einzelnen dann jene Tragefigürchen der Fronten mit denen unterhalb der Sacristei-Supraporte, die sich ebenfalls zwischen Blattwerk unter die Fialen schmiegen, und mit den Engeln und Cherubim in dem Relief Meister Giacomos, ferner jene bärtigen, am Stabe schleichenden Gesellen am westlichen Querhausfenster mit der Figur Johannes des Täufers in der Sacristei-Lünette, endlich aber auch das Blattwerk jener Consolen mit dem der beiden Zwickelfüllungen der Lünette! Es erhellt dann unzweifelhaft, daß jener reizendste Theil der figürlichen Aufsendecoration kleinen Mafsstabes am Ende des Trecento von Meister Giovannino de Grassi entworfen und von ihm in Gemeinschaft mit Campionesen vom Schläge Giacomos und Matteos ausgeführt sind, ebenso sicher aber, daß diese italienischen Meister mit ihrer Kunst noch stark im Zeichen der deutschen und französischen Gothik stehen. —

Den Uebergang von diesen Trecento-Sculpturen winzigen Mafsstabes an technisch untergeordneten Stellen, an den Knäufen des Bogenfrieses und an den Consolen der Fensterlaibungen, zum größeren Bildschmuck von mehr selbständiger Bedeutung können einzelne Figuren der Fenster vermitteln, und von denselben gehört eine Gruppe noch unmittelbar der an jenen Sacristeien herrschenden Kunstrichtung an. Es sind die Halbfiguren von weiblichen Heiligen in den Laibungen der beiden östlichen Querschiffenfenster. Rein malerisch sind sie angeordnet. Durch große, von Schriftbändern frei umwundene Blüthenzweige getrennt, wachsen sie aus stilisirten Wolken heraus. In den wenig anziehenden Kopftypen und im Faltenwurf zeigen sich hier Analogien zu den weiblichen Gestalten der nördlichen Sacristei-Supraporte. Hier wird man in der That wohl wenigstens an einen starken Antheil deutscher Steinmetzen von der Richtung des Hans von Fernach denken dürfen, allerdings nur für die Figuren, denn jene Blüthenstengel mit ihren üppigen, sternartigen Blumen sind wiederum im Geiste der malerischen oberitalienischen Decorationsweise erfunden.²⁾

Eine andere Stellung nimmt der Bildschmuck des großen, mittleren Chorfensters ein (Taf. 4). Er leitet zu einer neuen Künstlergruppe über und hat bereits durch seine documentarisch beglaubigte Entstehungsweise selbst hier Anspruch auf nähere Erörterung. Das Princip der Arbeitstheilung ist hier auf den Gipfel getrieben. Schon in Bezug auf die Zeichnung des Ganzen. Ihr liegt, wie bereits erwähnt, ein Project des Filippo da Modena zu Grunde, allein diesem selbst ging eine Zeichnung des Nicola de' Bonaventuri

1) Vergl. Meyer, Lomb. Denkm. des 14. Jhrh. S. 115 ff. Mit Abb.

2) Dieses Blumenmotiv an sich ist freilich ebenfalls deutsch-nordisch. Es findet sich u. a. an den Hauptgesimsen des Straßburger und Freiburger Münsters und an zahlreichen Kriechblumen der Kölnischen Hütte, z. B. an der St. Katharinenkirche in Oppenheim.

voraus, und Filippus eigene Vorschläge wurden von einer sehr bunt zusammengesetzten Achter-Commission überarbeitet. Bei der Detaillirung der Rose gab ein hier besonders wohl als heraldischer Beirath fungirender Kunststicker (?) („Ricamatore“), ein Landsmann Filippus, Maffiolo da Cremona, genannt „della Rama“, den Ausschlag. Die figürlichen Sculpturen aber wurden durch mehrere Maler, Filippo da Melegnano,¹⁾ Isaach da Imbonate und Paolino da Montorfano²⁾ gezeichnet und zum Theil farbig bemalt, und als Bildhauer waren mehrere Meister an ihnen thätig, neben Filippo da Modena zum mindesten noch Nicolò da Venezia, Matteo Raverti, Pietro Monich und Alberto da Campione — Namen, denen wir in der Folge vielfach begegnen werden, und die innerhalb der Künstlergeschichte der decorativen Plastik des Domes an der Wende des Tre- zum Quattrocento in den Vordergrund treten.



Abb. 25. Theil der Supraporte der nördlichen Sacristei des Mailänder Domes.
(Von Giacomo da Campione.)

Nicht durchgängig bezeichnen sie hervorragende Bildhauer. Ueber die Probeleistung des Filippo da Modena wurde ein tadelndes Urtheil schon von der Begutachtungs-Commission selbst gefällt.³⁾ In der That ist dessen ganz oben, in der Spitze des Bogens angebrachte winzige Halbfigur Gottvaters ein dürftiges, unbeholfenes Machwerk. Besser

1) Vergl. Annali, App. I S. 260, 4. und 11. März 1402: „Filippolo de Melegnano pictori, pro ejus mercede designaturae diversarum figurarum super designamento raziae fenestrae magnae de medio ecclesiae majoris, designato et facto per Filippinum de Mutina, . . . factarum et designatarum per supradictum Filippolum de Melegnano, videlicet figurae beatae Mariae virginis cum eius filio in brachio, in summitate dieti designamenti, ac figurarum Annuntiatae, angelorum et seraphim a lateribus ipsius designamenti; et computato azuro per eum posito in dietis figuris“ l. 2 s. 8. Dieser wohl auf die Innenseite der Fenster bezüglichen Notiz folgt am 11. März eine den Bildschmuck der Außenseite betreffende . . .: „picturae Dei patris et Annuntiatae, ac ordinis angelorum et seraphim.“ — Vergl. die Notiz vom Juli 1416 (a. a. O. S. 314 und Ann. nebst Abb. am Schlufs) „magistro Paulino de Montorfano pictori super ratione pingendi et ordinandi insignas illustris domini dom. nostri et portarum Mediolani sculptas in fenestra magna fabricae“ . . . l. 22 s. 6.

2) Protocoll vom 30. Mai 1402. Annali I S. 249.

3) Annali, App. I S. 272, 24. Mai 1405, und S. 276, 27. September 1406, Honorarabzug, „quia dicta ymago non est perfecta nec bene sculpta et laborata prout debebat.“

sind die vier ursprünglich nur für die Innenansicht berechneten Reliefgestalten über den concaven Flachbogen der äußersten Theilfensterpaare: die Halbfiguren des S. Ambrogio und S. Galdino und die ganzen Gestalten Mariae und des Engels Gabriel, an deren Conturen unmittelbar die farbigen Glasfenster stofsen. Bezeichnend sind hier besonders die beiden Figuren der Verkündigungsscene. In ihrer Auffassung, zumal in ihrer Haltung, klingt noch die alte Pisaner Tradition nach, wie sie beispielsweise in der Darstellung dieser Scene am dritten Pfeiler der Façade des Domes von Orvieto formulirt worden war, aber der Reichtum des Faltenwurfs weist hier bereits auf das beginnende Quattrocento hin und nähert sich schon einem Stil, für welchen wir später die Art der Jacopino da Tradate mafsgebend finden werden. Der gleichen Kunstweise gehören zunächst wohl die beiden an höchster Stelle der Laibung dem Gottvater Filippus benachbarten Statuen zweier Räuchergefäße schwingenden Engel in Chorknabentracht an. Mit ihren kindlichen, kraus gelockten Köpfen, in faltenreiche, lang herabwallende Gewänder gehüllt, tragen sie einen Typus zur Schau, welcher, wohl im Anschluß an toscanische Muster, besonders in Venedig Verbreitung gefunden hat. Erinnern wir uns schon hier daran, dafs unter den hier thätigen Steinmetzen ein Venezianer genannt wird, Nicolò da Venezia,¹⁾ und dafs auch ein zweiter hier verbürgter Bildhauer, Matteo Raverti, in Venedig Arbeit gefunden hat. Archaischer wirken die beiden unterhalb dieser Engel in der Laibung folgenden Cherubim in voller Menschengestalt, ebenfalls in Schleppgewänder gehüllt, die jedoch von zwei mächtigen, gekreuzten Flügeln fast völlig verdeckt werden, während vier weitere Flügel die Häupter hoch überragen: ein eigenartiger Cherubimtypus, welcher schon an sich unitalienisch erscheint. Von den hier in Betracht kommenden Künstlernamen ist wenigstens einer ein deutscher, Pietro Monich,²⁾ und auf deutsche Arbeit könnte man bei diesen etwas derb behandelten Cherubim wohl schliesen. Dieselben sind übrigens die Gegenstücke zu den Cherubimpaaren, welche im Statuenschmuck der beiden seitlichen Chorfenster allein noch dem Mittelalter angehören.

Aber nicht unter diesen gröfseren Statuen der Laibungen finden sich die besten figürlichen Trecento-Sculpturen dieses Fensters, sondern bezeichnender Weise vielmehr in den beiden winzigen Figuren, welche ausschliesslich im Dienst der Decoration stehen und inhaltlich ohne Bedeutung bleiben: in jenen beiden, mit keinem bestimmten Namen zu benennenden Gestalten, welche aufsen, am Beginn des Bogens, den Zwickel zwischen diesem und dem Stabwerkrahmen ausfüllen. Links ist es ein unten vom Mantel umhüllter, bärtiger Alter, welcher die erste der Kriechblumen in der Hand hält; rechts ein jüngerer, nur mit einem Schurz bekleideter Mann, der sich in bequemer Art lässig an den Bogen lehnt. Beide Gestalten sind vortrefflich gelungen und in ihrer lebenswürdigen, genrehaften Auffassung unmittelbare Genossen der später zu schildernden „Giganten“.

Der Bildschmuck der Pfeilercapitäle im Innern kann hier nur summarisch behandelt werden, denn bei der Höhe seines Ortes und dem meist ungünstigen Lichte liefse er sich genauer nur von Hängegerüsten aus studiren. Die ältesten trecentistischen Statuen, in deren Stil bald die Art der Campionesen, bald die deutsche die Oberhand gewinnt, befinden sich an den Querschiffpfeilern, und zwar schritt auch hier die Arbeit zeitlich von Osten nach Westen vor. An den Capitälen der drei östlichen Querhauspfeiler auf der Nordseite ist dieser Stil besonders klar repräsentirt.³⁾ Die Haltung der Statuen zeigt meist noch die „gothische“ S-Linie; S-förmig sind auch die Endigungen des überreichen Faltenwurfes. Die Köpfe haben oft lebhaften Ausdruck. Aehnlichen Gestalten werden wir an dem Carelli-Sarkophag wieder begegnen, und dort auch ihre kunstgeschichtliche Stellung noch näher zu erörtern haben. Sie spiegeln einerseits die Weiterbildung des Stiles der Pisani, wie er am Ende des Trecento durch Andrea in Florenz formulirt worden war, anderer-

1) Er arbeitete für das mittlere Chorfenster zwei Engelstatuen. Vergl. die Zahlungsverzeichnisse vom 24. Juli und 12. October 1403. Vergl. Annali, App. I S. 265.

2) Vergl. Annali, App. I. S. 267 (24. December 1403).

3) Einzelne Statuen dieser Gruppe sind später in die Nischen der Capitäle der vorderen Langhauspfeiler übertragen worden.

seits die für deutsche Spätgotik nach Art der Sculpturen des Regensburger Domportales.¹⁾ Bei diesen figürlichen Pfeilercapitälen handelt es sich ausschließlich um Heiligenstatuen, und das höchste Ergebniss eingehender Stilkritik dürfte darin bestehen, im einzelnen den Entwicklungsgang nachzuweisen, der von den Trecento-Arbeiten der Campionesen, wie sie in zahlreichen Mailänder Grabdenkmälern des 14. Jahrhunderts vorliegen, unter mehr oder minder starker Beeinflussung durch deutsche Elemente zu dem malerischen Stil des beginnenden Quattrocento, speciell zur Art der Jacopino da Tradate, führt.

Dieser Entwicklungsgang läßt sich am Mailänder Dom jedoch auch an einer anderen, leichter zu studirenden und schon durch ihre stofflichen Themata besonders interessanten Gruppe von größeren Bildwerken nachprüfen, die wohl überhaupt die kunstgeschichtlich wichtigste Leistung der decorativen Plastik des Domes innerhalb dieser ganzen Epoche ist: an den sogenannten „Giganten“ und den über ihnen befindlichen Wasserspeiern. Für die Geschichte der decorativen Phantasie der italienischen „Gothik“ und für die allgemeine Entwicklung der Genresculpturen Italiens haben sie eine ganz hervorragende Bedeutung. Um so auffallender ist es, dafs sie bisher nirgends eine auch nur annähernd genügende Beachtung gefunden haben, und um so mehr erfordern die Gesichtspunkte unserer Untersuchung, genauer auf sie einzugehen.

Begonnen sei mit der verhältnißmäfsig minder wichtigen Gruppe, mit den Wasserspeiern, den „garzullae“, „gargolae“, „gorgulae“, „gargouilles“, wie sie in den Dombauacten genannt werden.

Ihrem Typus nach sind dieselben international und allgemein auch in der italienischen Gothik eingebürgert. Obschon sie in derselben keineswegs in gleichem Grade beliebt und grotesk variirt sind, wie jenseits der Alpen, besonders in Frankreich und Deutschland, werden sie doch auch an den „gothischen“ Kirchen Italiens bunt und phantastisch genug gebildet; kein italienisches Bauwerk aber kann sich in dieser Hinsicht mit dem Mailänder Dom messen, und wenn irgend ein Theil in dessen älterem, decorativem Bildschmuck bekundet, wie wesentlich hier die transalpine Gothik gerade im Detail eingewirkt hat, so ist es dieser. Allein gleichzeitig bezeugt er auch hier wieder ein freies, selbstständiges Walten der italienischen Phantasie. — Schon die hier verwandten Thierfiguren



Abb. 26.

Gigant und Wasserspeier (Sirene) am Mailänder Dom.

1) Vergl. über den rund 1385—95 gearbeiteten Bildschmuck dieses Portales, welcher zu den Sculpturen des Mailänder Domes mannigfache Beziehungen hat, den Aufsatz von J. A. Endres in der Zeitschrift für christliche Kunst. VII. 1894. S. 257 ff.

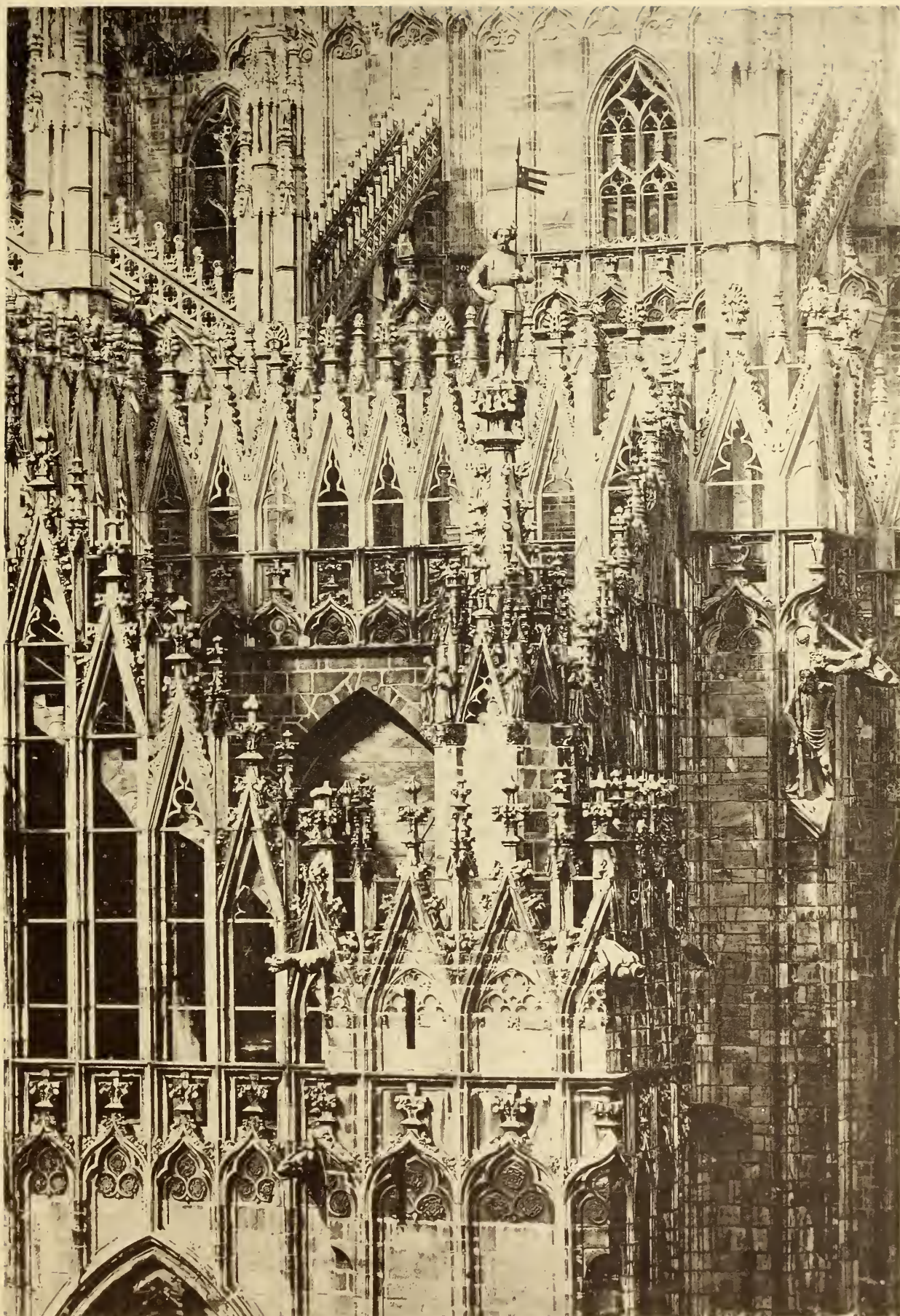
führen, abgesehen von einzelnen natürlichen Gestalten, besonders von den Hunden, Widern und Löwen, in ein bereits stofflich höchst anziehendes Fabelreich von Drachen und Ungeheuern, von Mischwesen und Grotteskbildungen, die menschliche und thierische Formen witzig vereinen und dabei eine erstaunliche Erfindungskraft offenbaren. Selbst aus den rein sachlichen Notizen der Acten tönt dieselbe heraus, beispielsweise wenn es dort am 19. October 1406¹⁾ von einer nicht ganz gelungenen „gorgula“ des Michele di Benedetto da Campione heisst: „cum uno babuyno, qui habet caput ad modum unius serpentis cum parvo soldato ad collum circumcirca, cum alis unius avis et pedibus unius leonis, et cum certis aliis foliaminibus de post.“ Dabei bleibt die Verbindung so verschiedenartiger Theile meist recht geschmackvoll, von einem gewissen ornamentalen Tactgefühl bestimmt, das man bei ähnlichen Arbeiten des Nordens häufig vermifst. Ueberhaupt herrscht bei den nordischen Wasserspeiern das derb-burleske Element, das selbst vor argen Obscönitäten nicht zurückschreckt, stärker vor als in Mailand. Wo bei den dortigen Wasserspeiern menschliche Figuren verwerthet sind, werden sie meist genrehaft oder in einer halb tektonischen Function geschildert. Zuweilen sind sie den Drachen selbst gesellt, meist, indem sie furchtlos deren Mäuler aufreißen, häufiger jedoch ist dann der eigentliche Wasserspeier nur als Röhre oder als Ast gebildet, und die dann als Haupttheil dienende Figur in ihrer Stellung zu ihm ungemein geschickt motivirt. Hier klettert ein Kind behend an einem Zweig entlang, dort klammert sich ein Mann nur mühsam an den Ast; hier dient ein nacktes, junges Weib als Caryatide der Röhre, dort wieder ist die Figur mit dieser gleichsam materiell verknüpft: der Schlangengeiß eines Drachens unwindet beide als eine lebendig wirksame Fessel. — Auch an diesen Wasserspeiern läßt sich der gleichmäßige Fortschritt in der Richtung von den Chorpfeilern aus nach Westen verfolgen, und auch unter ihnen finden sich — wie bei den oben behandelten Consolen — die schönsten und geistvollsten an den Umfassungsmauern der Sacristeien, besonders auf der Nordseite, am Pfeiler zwischen den beiden Fenstern, und an dem folgenden Eckpfeiler des Querhauses. Die Jungfrauengestalt, deren Büste mit dem von langem Lockenhaar umrahmten, lieblichen Köpfchen so graciös aus dem tief ausgeschnittenen Gewand hervortritt (Abb. 27) — eine Schwester von ihr, von ähnlicher Anmuth, hat ihren Platz am nördlichen Pfeiler des mittleren Chorfensters — und dicht dabei der behaarte Waldmensch, welcher sich am Ast hält und die ihr benachbarte Sirene (Eckpfeiler des Querhauses) mit ihren Fledermausflügeln und Krallen (Abb. 26) — das sind Musterstücke decorativer Plastik, in denen die Erfindung und der Formenreiz auf gleich hoher Stufe stehen. Für rein italienisch möchte man sie zunächst nicht halten, und stilistisch zum mindesten auf den Antheil transalpiner Meister schliessen — viel Verwandtschaft zeigen sie beispielsweise mit den Wasserspeiern von S. Urbain in Troyes²⁾ — allein trotzdem sind es wahrscheinlich größtentheils italienische Schöpfungen. Denn sie sind doch wohl mit jenen Figuren zu identificiren, welche das Protocoll vom 18. April 1404³⁾ als Entwürfe des Malers Paolino da Montorfano nennt, die von drei verschiedenen Steinmetzen — unter ihnen zwei Campionesen — ausgeführt wurden: mit dem „homo salvaticus“ (sic) des Alberto da Campione, der „figura nuda cum una bissa circum collum et dorsum“ des Annex Marchestem, und der „mulier juvenis nuda cum una olla in pectore“ des Bertollo da Campione.

Es ist das also eine analoge Arbeitstheilung zwischen Plastik und Malerei, wie an der nördlichen Sacristei und am mittleren Chorfenster, und Paolino da Montorfano nimmt eine ähnliche Stellung ein, wie Giovannino de Grassi, ja er muß als eine für diese Gattung decorativen Bildschmuckes damals in der Bauhütte maßgebende Persönlichkeit gelten, denn auf seine Entwürfe geht beglaubigtermaßen auch eine Reihe der „Giganten“ zurück.

1) Vergl. Annali, App. I. S. 277.

2) Eine ganz ähnliche Sirene findet sich an der Kirche S. Jacques in Dieppe. Vergl. A. Raguenet, Matériaux et documents d'architecture et de sculpture classés par ordre alphabétique. Paris. E. Ducher editeur. 19^e Livraison „Gargouille“ pl. 14.

3) Annali, App. I S. 268.



MAILAND DOM: NORDOSTECKE DES CHORTHEILES.

Das Protocoll vom 12. Februar 1404, laut welchem eine ganze Anzahl dieser „Gigantenstatuen“ an Bildhauer verdingen werden, nennt sie: „figurae gigantium, fiendae in lapidibus marmoreis, occasione conductae aquae pro operibus fabricae“ und spricht damit ihre Verbindung mit dem Abwässerungssystem des Domsdaches aus, allein auch die oben erwähnten „Wasserspeier“ dienen nicht überall unmittelbar als solche, und vollends die Existenz dieser „Giganten“ ist eine rein künstlerische. Ihre Hauptaufgabe ist, die geraden Flächen und Linien des architektonischen Organismus figürlich zu beleben — den Pfeiler- und Fensterstatuen analog. Zweifellos sind sie mit den Wasserspeiern zusammen entstanden. Diese horizontal aus der Mauer hervorragenden Gebilde forderten eine Stütze ja geradezu heraus, und es lag nahe, auch diese als Lebewesen, als männliche Figuren, zu gestalten. Die Abwandlungen dieses Grundthemas ergeben sich dann fast unwillkürlich. Auf

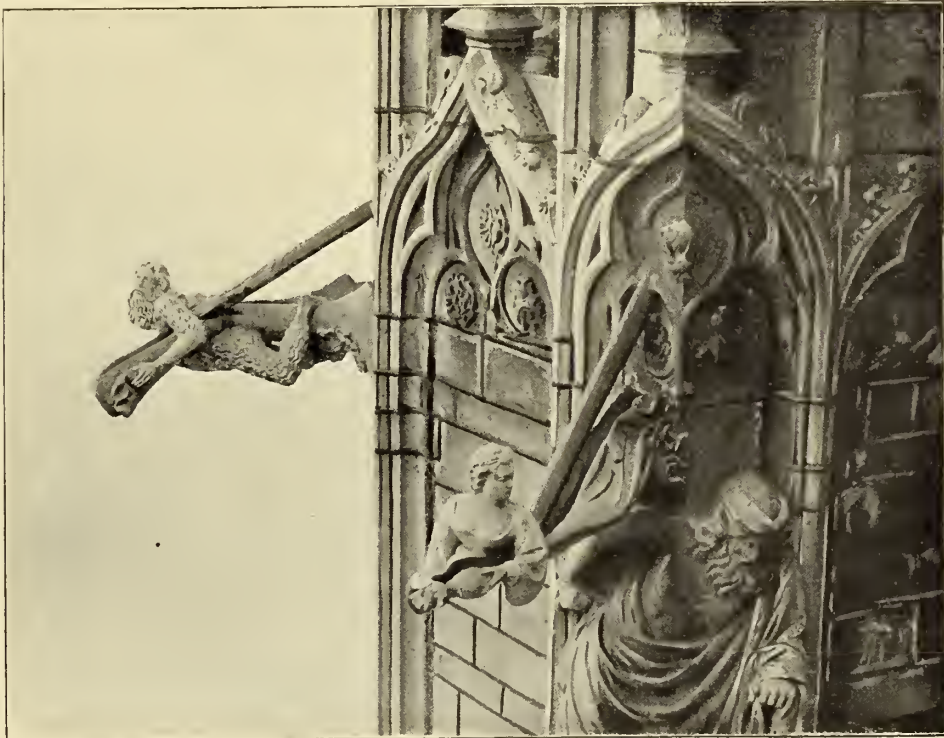


Abb. 27.

Wasserspeier („homo salvaticus“, Sirene) und Gigant am Mailänder Dom.

Tragefiguren, auf „Atlanten“ allein, konnte man sich im Hinblick auf die relativ geringe Anzahl von Lösungsformen nicht beschränken. Als unmittelbar functionirende Träger der Speier sind diese Statuen in der That nur selten aufgefaßt, meist ist die Thätigkeit des Stützens vielmehr durch die etwas gebückte Haltung nur leicht angedeutet. Oft aber fehlt selbst dies, und der Atlant wird zu einer Genrefigur, welche entweder thatsächlich nur als solche, in einer inhaltlich ziemlich gleichgültigen Situation wiedergegeben, gleichsam nur als Studie oder Act entworfen, oder aber mit dem über ihr befindlichen Wasserspeier durch Abwehr oder durch Angriff zu einer Gruppe verbunden ist.

So ist pragmatisch und a posteriori die Entstehung dieser Figuren unschwer zu erklären.

Auch der historische Weg, auf welchem sie erfolgte, läßt sich wenigstens im allgemeinen noch überschauen. Er geleitet durch die romanische Epoche hindurch bis zur Antike zurück. Die Atlanten des Alterthums und die mannigfachen figürlichen Stützen des antiken Kunstgewerbes fanden ihre freilich arg entartete Nachkommenschaft in jenen zahlreichen stehenden und kauernden Tragefiguren der romanischen Kunst, welche in

Italien, und besonders häufig in Oberitalien, vor allem als Stützen der Säulensockel an Kirchenportalen und Grabdenkmälern ihr Dasein führen. In den decorativen Sculpturen der Comasken und Campionesen sind diese Figuren hergebracht. Als bäuerisch-täppische Gesellen hocken sie lebensgroß unter den Säulen zahlreicher romanischer Domportale, roh gearbeitet, Schöpfungen handwerklicher Kunst. Sorgsamer, aber in winzigem Maßstab, hatte sie Ugo da Campione am stattlichen Grabdenkmal des Cardinals Gullielmus de Longis de Anderaria († 1319)¹⁾ und noch feiner und kleiner sein Sohn Giovanni am Verkündigungs-



Abb. 28. Ritter im Kampfe mit einem Löwen.
„Gargouille“ an S. Urbain zu Troyes.

relief im Baptisterium am Dom zu Bergamo gebildet, wo sie die Aedicula der Maria tragen,²⁾ ähnlich wie an einem 1317 datirten Relief an der Rückwand des Altars im Dom von Como. Ueber das bäuerische Geschlecht dieser „gobbi“ gehen die im Trecento gelegentlich als Atlanten verwandten Statuen Gewappneter wie ihrem Stande nach, so auch in ihrem Maßstab und Kunstwerth bereits hinaus. Zu ihnen zählen in Oberitalien beispielsweise die vier porträthaft individualisirten Männer, welche den Sarkophag des Grafen Rizzardo VI da Camino († 1335) in Sa. Giustina zu Serravalle tragen, und im Zusammenhang mit diesen Grabeswächtern dürfen wohl auch die Ritterfiguren genannt werden, mit denen Bonino da Campione das Monument des Cansignorio della Scala in Verona umgibt, obgleich diese schon zu Heiligen geworden sind. Sie kennzeichnen die Grenze, auf welcher jene Profanplastik, die bei den hockenden Stützfiguren und den Sarkophagträgern ausnahmsweise lebensgroße, tektonisch functionirende Statuen zu schaffen sucht, wiederum in die Bahnen der Freisculptur und der Heiligendarstellung einlenkt. Von der letzteren abgesehen, werden wir diese Grenze auch in der Entwicklung der Gigantenstatuen des Mailänder Domes wiedererkennen.

Auch zu deren historischer Erklärung bedarf es eines Ausblickes über die Alpen füglich keineswegs unbedingt. Dennoch muß betont werden, dafs allgemein verwandte Tragefiguren in der transalpinen Plastik sowohl im romanischen, wie vollends im gothischen Stil — man denke z. B. an die figürlichen Stützen der dort als Gewölbeträger dienenden Halbpfeiler — eine große Rolle spielen. In Frankreich trifft man zuweilen sogar auf unmittelbare Analogien, so an der Kathedrale von S. Urbain zu Troyes, wo eine durch den Gypsabgufs im Musée de sculpture comparée des Trocadero in Paris bekannter gewordene Gruppe an gleicher Stätte des Baues, wie in Mailand, einen im Kampf mit einem Löwen befindlichen Ritter zeigt (Abb. 28). In der Renaissance sind ähnlich verwerthete Giganten an oberitalienischen Bauten nicht ungewöhnlich. Am be-

1) Vergl. Meyer, Lombard. Denkm. d. 14. Jhrh. S. 51 f. mit Abb.

2) Vergl. ebendort S. 48.



MAILAND DOM: GUGLIA CARELLI.

kanntesten sind diejenigen der Mareuskirche, des Domes von Como und der Loggia von Brescia.

Und trotz alledem bleibt die Gesamtheit dieser „Giganten“ des Mailänder Domes kunsthistorisch innerhalb der decorativen Plastik des mittelalterlichen Kirchenbaues ohne rechte Parallele, eine völlig eigenartige, prächtige Schöpfung. Mit ihrer ganzen Kraft scheint sich die bildnerische Phantasie auf diese Aufgabe concentrirt zu haben, und bei jeder Einzellösung derselben ward sie zu neuer Leistung gesehult. Schon inhaltlich fällt diese Vielseitigkeit auf. Sehr wesentlich wird jener eben skizzirte hergebrachte Gestaltenkreis noch ausgedehnt. Gänzlich fehlt das Geschlecht der Heiligen; innerhalb der profanen Welt aber steigt die Schaar dieser Figuren von den wilden, ungeschlachten Gesellen, mit denen Märcenphantasie die Natur zu bevölkern liebt, allmählich bis zu wohlgesitteten Vertretern des ritterlichen Gesellschaftskreises empor. Auf behaarte Waldmenschen, Rüpel und Unholde, für welche der volkstümliche Name „giganti“ im Grunde allein gilt, folgen Vertreter der dienenden Classe der realen Welt, schlichte Boten und Knappen; ihnen gesellen sich als blutsverwandte Genossen bäuerliche Gestalten, Wanderer und Jäger und nackte Actfiguren; und von hier aus leiten stattlich ausgerüstete Pagen, Herolde und Schildträger endlich zum Rittergeschlecht selbst über, welches durch Gewappnete in Festgewändern vertreten ist (vergl. die Uebersichtstafel). Eine gleich große, bei allen Verschiedenheiten einheitliche Reihe von profanen und dennoch nicht der Porträtbildnerie zugehörenden Statuen dürfte in dieser Epoche in der ganzen decorativen Plastik Italiens nicht aufzufinden sein. In der That kennzeichnen sie unter mannigfachen Gesichtspunkten ungewöhnlich lehrreich eine allmähliche Entwicklung von fehlerhaften Anfängen zur Vollendung. Das gilt, selbst abgesehen von den reifen Renaissancearbeiten, bereits von den bis etwa zur Mitte des Quattrocento entstandenen Statuen. Schon im Hinblick auf das Aufserlichste, auf den Maßstab! Lange währte es, bis man hier das Richtige fand. An der Guglia Carelli und an dem entsprechenden Eckpfeiler der Südseite sind die Giganten weit überlebensgroß, viel größer als an den benachbarten Pfeilern des Chores selbst, obgleich die letzteren doch soviel höher sind als die Guglia Carelli, und folglich auch größere Figuren erwarten ließen. Nicht zum wenigsten bewirken denn auch gerade diese unverhältnißmäßig großen Giganten, daß die Guglia Carelli und ihr Gegenstück im Widerspruch zum Geiste der Gothik so niedrig und wuchtig erscheinen. Wie unsicher man bezüglich des Maßstabes selbst noch im Beginn des 15. Jahrhunderts war, bekunden deutlich die an jeder Ekkante mit je zwei Giganten übereinander verzierten Pfeiler zwischen den Saeristfenstern; zuweilen sind selbst die an benachbarten Kanten ein und desselben Pfeilers in gleicher Höhe angebrachten Statuen der Größe nach verschieden. Nur allmählich, vom Chor nach der Front zu vorwärtssehreitend, gelangte man zu dem günstigsten Maßstab, welcher ungefähr der Lebensgröße entspricht. — Offenbar fiel es den Meistern noch sehr schwer, dem hohen Standort der Figuren künstlerisch Rechnung zu tragen. Bei den ältesten Giganten, an den

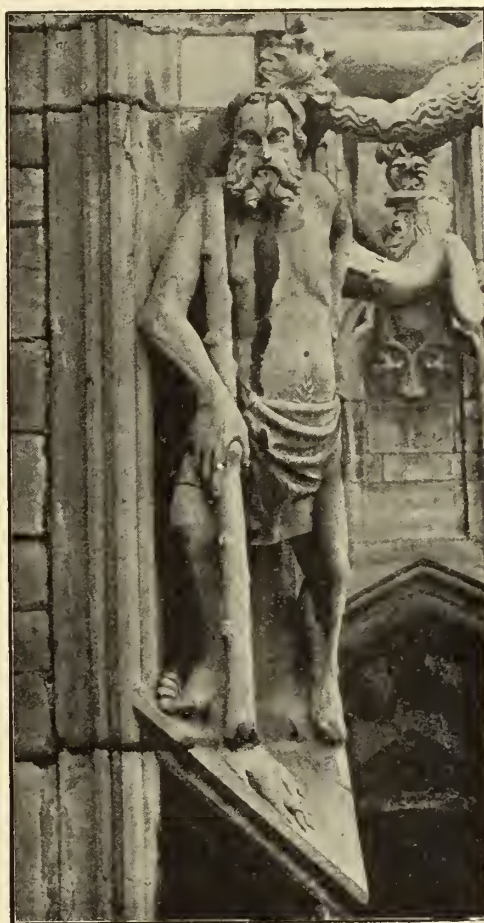


Abb. 29.
Gigant am Mailänder Dom.

Chorpartien, ist dies überhaupt noch nicht versucht; sie wirken von oben, vom Dach her, aus unmittelbarer Nähe gesehen, viel besser als von unten aus. Später ändert sich dies. Man beginnt, die Köpfe größer, die Extremitäten kleiner zu bilden als sie im Verhältniß zur Gesamthöhe der Figur an sich sein dürfen, offenbar mit Rücksicht auf den hohen Standort, und in der That erscheinen diese Statuen — besonders an der Nordseite des Langhauses — in der Nähe unförmlich, während sie für den am Fuß des Baues stehenden Beschauer ziemlich richtig proportionirt wirken. Dem entspricht es, daß die Arbeit selbst zuerst viel zu sehr und vor allem zu gleichwerthig ins Detail geht, sich dann jedoch allmählich mehr auf die wesentlichen, bei größerer Entfernung des Auges wirkungsvollen Formen beschränkt. — Hängt schon dies Alles mit der Entwicklung des allgemeinen künstlerischen Verständnisses und Könnens zusammen, so spiegelt sich diese noch klarer in der Stellung der Figuren an sich, in der ganzen Art, wie sie ihres Amtes walten. Nicht glücklich ist ihr Standort vor der schmalen Abfassung der Pfeilerecken, der mit ihrer Stabwerkumrahmung als eine hohe Flachnische wirkt; nicht günstig vollends ihre dreieckige, zur Förderung des Wasserablaufs stark nach unten geneigte Standfläche. Hier große Einzelstatuen aufzustellen, ohne daß sie unschön in den engen Raum hineingepreßt, an der Rückwand zu kleben und mit ihrer nothwendiger Weise abwärts geneigten Sohlen von ihrem gefährlichen Boden herabzugleiten scheinen — das ist selbst für die reifste Plastik wahrlich keine geringe Aufgabe! Dazu kam die nicht minder schwierige Forderung, die Haltung der Figuren durch eine rechte Scheidung von Stand- und Spielbein naturwahr und abwechslungsreich zu gestalten.

Die geringere oder größere Vollendung, in welcher diese Bedingungen erfüllt, der Grad, in welchem die oben angedeuteten Fehler überwunden sind, müssen hier allgemeingültig als Kriterien auch für die Entstehungszeit der einzelnen Statuen gelten, wobei freilich der Ungleichheit der hier thätigen Künstlerkräfte leider nicht genügend Rechnung getragen werden kann. Urkundlich sind nur wenige feste Anhaltspunkte gegeben. Die Hauptnotiz, welche schon oben erwähnt ist, das Protocoll aus dem Beginn des Jahres 1404,¹⁾ wirft auf die ganze Herstellungsweise dieser Giganten ein Streiflicht. Dieselbe bleibt rein handwerklich, fast möchte man sagen fabrikmäßig. Die Bildhauer sind an ein fremdes Vorbild, an Entwürfe des Malers Paolino da Montorfano, gebunden, und der Auftrag wird per Accord an den vergeben, der den geringsten Lohn beansprucht. Trotzdem ist dieses Actenstück kunsthistorisch auch durch seine Einzelnamen wichtig, denn dieselben kehren auch in den etwa gleichzeitigen auf die Heiligenstatuen der Chorfenster und Pfeiler bezüglichen Documenten wieder und lehren jedenfalls eine Hauptgruppe der damals am Bildschmuck des Domes beschäftigten „magistri picantes lapides vivos“ kennen. Ihr Obmann ist ein Deutscher, Walter Monich,²⁾ auch ein Peter Monich ist oft genannt; ferner der oft erwähnte Annex Marchestem, doch muß derselbe bald nach diesen Aufträgen, schon vor dem Juni 1404, gestorben sein.³⁾ Die Mehrzahl dieser Bildhauer aber besteht aus Oberitalienern, und meist aus solchen mit schon mehr oder minder bekannten Namen: Jacopino da Tradate, Nicolò da Venezia,⁴⁾ Alberto (Bertollo) da Campione,⁵⁾ Giorgio Solari (da Solaro), Marco Raverti (de Ravertis), Matteo Raverti u. a.

1) App. I S. 268; 12. Februar und 18. April 1404.

2) Ein Gigant von ihm unter anderen am 1. März 1407 erwähnt (Annali a. a. O. S. 279).

3) Vergl. die Notizen vom 3. und 4. Juni 1404 (App. I S. 269), laut welchen Jacopino da Tradate und Peter Monich zwei ursprünglich dem Annex Marchestem aufgetragene Prophetenstatuen „propter eius mortis interventum“ vollenden.

4) Annal., App. I S. 266: 24. December 1403: „Nicholaus de Venezia, magister fabricae, pro ejus mercede laboratae unius figurae gigantis, per eum sculptae in lapide marmoreo ponendae in opere fabricae, l. 40.“

5) Albertus de Campilione magister fabricae, pro ejus solutione figurae unius gigantis per ipsum sculptae in lapide marmoreo pro operibus fabricae, l. 41, s. 12. App. a. a. O. S. 267. Da Alberto da Campione (vergl. oben S. 50) im April 1404 den „homo salvaticus“ als Wasserspeier (?) arbeitet, und man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen kann, daß vielfach Speier und Gigant von ein und demselben Bildhauer ausgeführt wurden, so wäre der 1404 genannte Gigant des Alberto da Campione vielleicht mit dem nackten, schreitenden Mann am Pfeiler zwischen den beiden Fenstern der nördlichen Sacristi zu identificiren.



EINZELNE HAUPT-TYPEN DER »GIGANTEN« AM DOM IN MAILAND.

Nähere Bezeichnungen für die einzelnen Giganten sind in diesen Acten leider entweder überhaupt nicht vorhanden — wie z. B. bei deren frühesten Erwähnung vom 24. December 1403, zweier Arbeiten des Nicolò da Venezia und des Alberto da Campione —, oder sie sind so allgemein gehalten, dafs eine Identificirung der Stücke nirgends mit voller Sicherheit erfolgen kann.

Dies gilt auch für alle in dieser Hinsicht im folgenden gemachten Versuche, da ja hier überhaupt zunächst mehr die innere, künstlerische Entwicklungsgeschichte dieser eigenartigen Werke, als die Persönlichkeit der an ihnen thätigen Steinmetzen interessirt. Denn als künstlerischer Schöpfer dieser, sowie wohl auch der meisten übrigen gröfseren Theile der figürlichen Decoration dieser Epoche mufs Paolino da Montorfano gelten. Seine vielseitige Wirksamkeit als Zeichner und Maler — nicht nur von Bildern, sondern auch von Glasgemälden —, als vielgewandter Techniker und als erfindender Künstler ist wieder so recht bezeichnend für den Kunstbetrieb in der Dombauhütte, für die Erhebung der Arbeit von rein handwerklichem Boden — das „Vergolden“ spielt in den Nachrichten vom Wirken Meister Paolinos eine grofse Rolle — zum selbständigen, künstlerischen Schaffen. Wenn es sich darum handelt, den in der Decoration des Mailänder Domes ausgesprochenen Reichthum an decorativer Phantasie mit einem Künstlernamen zu bezeichnen, so steht in dieser Epoche unstreitig der des Montorfano, der ja auch in der späteren lombardischen Kunstgeschichte einen so guten Klang bewahrt, an der Spitze. Er, der Maler, liefert den Bildhauern die Vorlagen. Auch das ist höchst charakteristisch für die Vorherrschaft des malerischen Elements in dieser ganzen decorativen Kunst! Aehnliches zeigt sich um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts auch in Florenz. Dort entwirft beispielsweise 1380 der Maler Agnolo Gaddi die Tugendstatuen, welche die Loggia dei Lanzi zieren, und 1387 liefern die Maler Lorenzo di Bicci, Agnolo Gaddi und Spinello Spinelli Skizzen für den Bildhauer Piero di Giovanni Tedesco.¹⁾ Mit vollem Recht sagt daher Hans Semper²⁾ auch von der Florentiner Plastik dieser Zeit: „Das Vorherrschen der Malerei ging so weit, dafs z. B. Statuen nicht nur nach ihrer Vollendung vom Maler bemalt, sondern auch vor der plastischen Ausführung von Malern auf Cartons entworfen wurden.“ Mit gleichem Recht betont er dann aber auch sofort die relative Selbständigkeit der ausführenden Bildhauer: „Doch wurden die Bildhauer dadurch wenig in ihrer Schaffensfreiheit und in ihrem Verdienst beschränkt. Vielmehr war es erst recht eine Probe ihrer Tüchtigkeit, wenn sie innerhalb der enggesteckten Grenzen dennoch eigenes Leben auszudrücken vermochten. Und gewifs waren ihnen während der Arbeit als nöthig befundene Abweichungen von der Zeichnung gestattet. Dadurch aber, dafs ihnen ein Theil der Erfindung abgenommen war, konnten sie sich um so ungetheilter der Ausarbeitung der Form und Köpfe hingeben.“

Das gilt Wort für Wort auch für die Sculpturen des Mailänder Domes, und daher mögen diese im folgenden doch in Verbindung mit den Namen der einzelnen, meist Paolinos Entwürfe nur ausführenden Bildhauer behandelt werden.

Die ältesten „Giganten“ dürften diejenigen der „Guglia Carelli“ und dem ihr entsprechenden Eckpfeiler der Südseite sein (Taf. 5), jedenfalls sind dieselben für alle oben aufgeführten Gesichtspunkte am wenigsten gelungen und am derbsten gearbeitet. Gerade hier finden sich die wildesten Gesellen vereint: Unholde, welche zu den über ihnen als Speier dienenden Drachen trefflich passen. Dieselben ragen auch meist hart über ihren Schultern heraus, bald von ihnen getragen, bald mühsam abgewehrt. Da entstehen Scenen halb burlesken, halb phantastischen Charakters. Der eine packt das täppische Riesenungethüm, das ihm auf den Rücken gesprungen ist, schreiend bei Kopf und Beinen; der andere, ein Hornbläser, beugt sich, die Linke in die Hüfte gestemmt, tief zur Seite; und der dritte, mit einer Keule bewaffnet, hält einen jungen Drachen triumphirend empor. — Dieser Drache selbst ist eine Mißgeburt: der Unterkörper eines Kindes, endigend in eine Drachenfratze, aus welcher dann wieder ein Kindeskopf herausblickt, das würdige

1) Vergl. Marcel Reymond, *La sculpt. florent.* S. 182.

2) Die Vorläufer Donatellos. I. Leipzig 1870. S. 8.

Junge des großen, als Wasserspeier fungirenden Drachens, dem es der Gigant offenbar geraubt hat, und der deshalb wüthend auf ihn herabspringt. Auf der Südseite soll der gewaltige Kerl, der einem zwischen seinen Beinen stehenden Löwen das Maul aufreißt, wohl einen Hercules darstellen. Ruhig blickt er zu dem als Hund gebildeten Wasserspeier empor, während sein Nachbar dem großen über ihm schwebenden Drachen auszubiegen sucht. Am bizarrsten ist der dritte Gigant dieses Pfeilers gestaltet, welcher mit seinen nackten Füßen ein schlangentartiges Ungethüm niedertritt. Bis tief über die Brust reicht ihm sein gewaltiger Bart herab, und sein ungeschlachtetes Riesenhaupt wirkt um so grotesker, als unmittelbar neben ihm der Wasserspeier sein gewaltiges Riesenmaul aufsperrt. — Das alles sind Bildungen, die innerhalb der decorativen Phantasie der italienischen Trecentokunst eine besondere Beachtung verdienen. Einen Widerhall der altromanischen Kunst glaubt man hier zu vernehmen, aber etwas Fremdes, Unitalienisches klingt mit hinein. An die Riesen mittelalterlicher Ritterromane wird man erinnert. Und in der That war ja die Volksphantasie in Oberitalien mit solchen Gestalten wohlvertraut, seit die franco-italische Ritterdichtung den Gedankenkreis der französischen „chansons de geste“ — wie beispielsweise der „Entrée de Spagne“ und der „Prise de Pampelune“ — dort allgemein verbreitet hatte.¹⁾

Allein nicht von gut geschulten ritterlichen Dichtern sind diese Riesen dem Volke dort am häufigsten geschildert worden, sondern von — Bänkelsängern. Jeder feinere, witzige Zug fehlt ihnen, und auf ihre äußere Nachkommenschaft bei einem Pulci, Bojardo und Ariost weist in ihnen wahrlich noch nichts hin! — So bleibt auch in diesen Sculpturen der Ausdruck rein handwerksmäßig. Unproportionirt, in unglücklichen Stellungen, mit verrenkten Gliedmaßen, dabei im Detail, besonders an den Haarpartien, stark stilisirt, wirken diese Figuren zwar drastisch genug, aber zugleich auch recht roh.

Ungemein fesselnd ist es, von diesen Anfängen aus den Fortschritt der Leistungen zu verfolgen. Derselbe zeigt sich bereits an den Pfeilern des mittleren Chorfensters. Dem Gesamteindruck nach — zumal von unten gesehen — scheinen einige der dortigen „Giganten“ ihren Genossen an den Sacristeifenstern kaum wesentlich überlegen, weder die beiden tief gebückt stehenden bärtigen Männer nebst dem ihnen benachbarten, gänzlich behaarten „Waldmensch“ („homo salvaticus“)²⁾ mit Mantel und Federhut, noch vollends die „Hornbläserin“ des Giorgio Solari (?)³⁾ am nördlichen Pfeiler, ein langgewandetes Weib, das sich in höchst unschöner Weise an die Hüfte faßt. Aus der Nähe, vom Dach aus betrachtet, gewinnen sie jedoch, und schon bei ihnen macht sich besonders im Faltenwurf ein größeres Formenverständnis und eine bessere Durchführung vortheilhaft geltend. Auch die mit geneigtem Haupt lässig stehende Actfigur eines jüngeren Mannes an der dem Fenster zugewandten Kante des Nordpfeilers ist trotz der zu breit und flach gerathenen Hüftpartie vortrefflich durchgearbeitet, und sein Kopf ist selbst nicht ohne psychologische Feinheit. Möglicherweise ist dies der am 18. April 1404 erwähnte „gigante deschalzi“ des Giacopino da Tradate, und sein Gegenstück an der Südkante, ein Gewappneter im wallenden Mantel, der, das baarhäuptige ausdrucksvolle Antlitz gesenkt, aufmerksam herabblickt, der „gigante armato“ des Matteo Raverti. Analoge Vorzüge zeigen die Figuren an den beiden Eckpfeilern des Chores, wo nördlich der auf seine Keule sich stützende nackte emporblickende Mann wohl einen antiken Helden darstellen soll, und sein nur halb vom Mantel umhüllter Nachbar — vielleicht der am 21. April 1405 genannte Gigant „cum capello super caput“ des Nicolò da Venezia — durch seinen individuellen, bärtigen Kopf fesselt. Auf der Südseite vollends bewähren die Actfigur eines Jünglings in halber Rückenansicht und sein mit gerafftem Gewand kräftig ausschreitender Genosse bereits ein treues Naturstudium und eine auf malerische Wirkung bedachte, sichere Modellirung. Aehnliches gilt bald in höherem, bald in geringerem Grade von den übereinander befind-

1) Es sei daran erinnert, daß sich noch Filippo Maria Visconti französische Ritterromane vorlesen liefs. Vergl. Geiger, Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland. Berlin 1882. I. S. 160.

2) Vergl. S. 50.

3) Vergl. Annali, App. I S. 268. Zahlung vom 18. April 1404.

lichen Gigantenpaaren der Pfeiler zwischen den beiden Sacristeifenstern, obgleich hier die unteren, von unten gesehen, wenig glücklich scheinen. Zwei von ihnen, die ganz in Rückenansicht gegebene Figur eines nackten Atlanten, welcher mit völlig unnatürlicher Kniebeugung unter der Last des riesigen Widder-Speiers vorwärts schleicht, und sein zwei Gefäße haltender Nachbar, an dem ein Affe emporklettert, gehen in ihrer Gesamterscheinung sogar über die Giganten der Guglia Carelli kaum wesentlich hinaus. Allein bei näherer Prüfung zeigen doch auch sie die gut durchgearbeiteten Köpfe und die tüchtigen Details der oberen Reihe. Dieselbe besteht aus gebückten, bärtigen Männern, Mantelfiguren genrehafter Art, und einem emporblickenden Jüngling in kurzem Wams. Aehnliche Arbeitsweise bei freilich oft recht steifer Haltung bekunden dann die Giganten an den folgenden Wandpfeilern: schreitende Jünglinge und Actfiguren in Rückenansicht, wenn die obige Identificirung zutrifft, wohl meist von den Händen des Matteo Raverti und des Jacopino da Tradate.

Diese im obigen bezeichnete Gruppe der Giganten hat eine nicht geringe kunstgeschichtliche Bedeutung. Eine Reihe vereinzelter Beobachtungen, welche bei der vorangehenden Erörterung der baulichen und figürlichen Trecentodecoration des Domes nur gelegentlich hervorgehoben worden sind, schließten sich hier folgerichtig zusammen und eröffnen einen überraschenden Ausblick auf die kunstgeschichtliche Stellung der lombardischen Plastik in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento, auf der Schwelle der Frührenaissance. Zum ersten Male tritt dabei die bisher nur gestreifte Beziehung der lombardischen Uebergangskunst zu den schon bekannten Stilbildern der gleichzeitigen venezianischen und Florentiner Plastik in ein einheitliches, klares Licht.

II. Meister und Werke der ersten Hälfte des Quattrocento.

Innerhalb jener Gigantenreihe, deren genaueres stilistisches Studium durch ihren Standort oft recht erschwert, ja theilweise fast unmöglich wird, ist eine kleine Anzahl dem Auge des Beschauers auf das bequemste nahegerückt, und gerade diese sind für den Gesamtcharakter der ganzen Gruppe höchst bezeichnend. Es sind die beiden Paare an den Pfeilern zu Seiten der Querschifftribunen, deren Plattform jeder Besucher des Domes betritt: auf der Südseite der bartlose Mann im gegürteten Arbeitskittel, mit Stock und Strick (Abb. 30), und ihm gegenüber der nackte Jüngling, welcher, auf einen langen Stab gestützt, abwärts blickt; auf der Nordseite der emporschauende jüngere Mann im knappen Wams (Abb. 31), und sein Partner, der sich mit der Linken auf den Baumstamm stützt (Abb. 32). Neben ihm mögen noch sein Zwillingsbruder auf der Südseite, der Genosse jenes nackten Jünglings an der anderen Pfeilerkante, sowie der Pilger mit Stab und Flasche (Nordseite) erwähnt werden. Alle diese Figuren sind genrehafte Gestalten des Alltagslebens. Die Riesen und behaarten Unholde sind verschwunden. Selbst die Absicht, antike Heroen wiederzugeben, kann man hier nicht mehr voraussetzen. Die einzige Ausnahme macht die prächtige Männerfigur mit dem Löwen an der Ostecke des Strebepfeilers östlich neben der Tribune der Nordseite, die als Hercules¹⁾ zu deuten, vor den übrigen aber auch schon durch den größeren Maßstab ausgezeichnet ist. Alle anderen sind lediglich als „Studien nach dem Leben“ anzusehen, und sie eröffnen auch in diesem Sinne die Reihe der späteren Renaissance-Giganten, jener Reisigen, Knappen und Herolde, jener Ritter und Nobili, die dort bald Wacht zu halten, bald auf ihrem Pfade nur flüchtig zu rasten scheinen, unbekümmert um die Ungethüme über ihnen, unbehelligt von der Last, die ihnen ursprünglich zu tragen oblag — eine lebensfrohe, abwechslungsreiche Gestaltenwelt

1) Oder als Simson?

rein genrehaften Charakters, die erst in der Barockzeit wieder einem Riesengeschlecht sich krümmender Atlanten weichen sollte! Es sind Figuren, wie sie in italienischen Darstellungen der Heilsgeschichte und der Legenden seit dem Ende des Trecento der Haupthandlung als mehr oder minder theilhaftige Zuschauer beizuwohnen pflegen, Leute ohne bestimmte Namen, oft auch thatsächlich ohne irgend welche Beziehung zur Hauptscene, aber selbst dann noch künstlerisch von hoher Bedeutung: denn sie breiten über den Vorgang den frischen Hauch des wirklichen Lebens und erweitern die trockene Sachlichkeit der legendarischen Erzählung zu einem reichen künstlerischen Bild. Sind doch

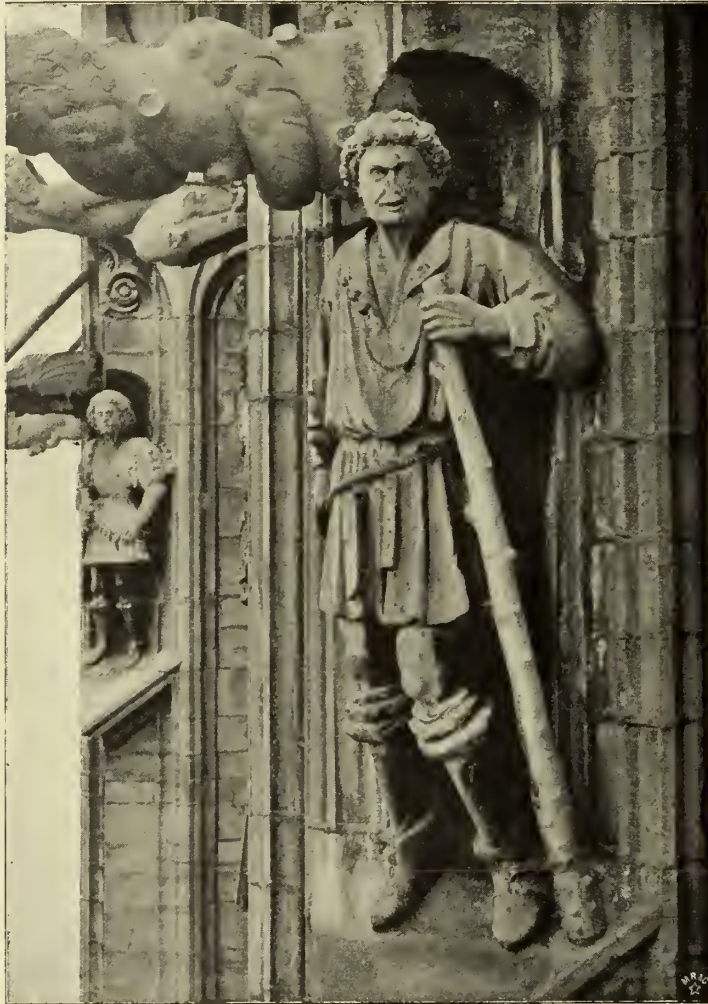


Abb. 30. Gigant am Mailänder Dom.

in der italienischen Malerei des Quattrocento gerade diese Nebenfiguren die bedeutendsten Verkünder der Renaissance, nicht nur durch ihre Gegenwart an sich, sondern vor allem durch die Natürlichkeit und Frische ihrer Erscheinung in allen ihren Theilen! Und schon lange zuvor, gelegentlich selbst schon in der romanischen Kunst, erscheinen die Ahnen dieser Genrefiguren in ähnlichem Sinne als Vertreter einer gewissermaßen realistischen Darstellungsweise, besonders da, wo sie zu Trägern der eigentlichen Handlung selbst werden. Man denke etwa an die Genrescenen in den Folgen der Monatsbilder aber auch an die Fülle von Werken, in denen solche Genrefigürchen schon im Trecento dem ihnen benachbarten Blattwerk und Ornamente rein decorativ eingefügt sind.

Auch an dieser Gigantengruppe des Mailänder Domes bewährte das genrehafte Thema seine von Unnatur und Regelzwang befreiende Kraft, auch diese Gestalten sind Schöpfungen einer gesunden, realistischen Kunst, sind Herolde der Renaissance. Erstaunlich gut sind vor allem die Köpfe, die

durchaus individuell und porträthaft wirken. Ein liebevolles Naturstudium spricht aus diesen Werken, im Ausdruck vielfach allerdings noch befangen und selbst ungeschickt, im Wollen aber und im Fleiß schon dem Geist der Renaissance würdig. Nur fehlt jegliche Beziehung zur Antike. Von einem Nachklang an dieselbe, wie er durch die Ueberlieferung der Pisaner Bildhauerschule nach Oberitalien getragen worden war, findet sich nichts mehr. Diese Pisaner Tradition ist aus den hier maßgebenden Factoren der Stilbildung überhaupt gänzlich ausgeschieden. Aber auch das besonders am Bildschmuck der Sacristei vereinte germanische Element macht sich im einzelnen nicht mehr so stark geltend. Keine Spur von jenem harten, knitterigen, an nordische Holzschnitzereien erinnernden Faltenwurf eines Hans von Fernach, eines Matteo oder Giacomo da Campione! Ueberall

vielmehr breite Massen, rundlich geschlungene Linien, im Nackten sogar auffallend weiche Formen. Das einzige, was hier noch als ein Widerhall an germanische Kunstweise anmuthet, ist der malerische Zug, aber derselbe ist — wie sich ergab — im Trecento in Oberitalien selbst hergebracht.

Und als Erzeugnisse echt oberitalienischer Kunst muſs man diese prächtigen Arbeiten betrachten. Es zeigt sich hier die höchste Entwicklungsstufe derselben Kunstweise, welche an jenen köstlichen Sockel-figürchen der Sacristeiwände langsam hervortrat, wie denn auch selbst im einzelnen jene dortigen gebückten und schleichenden Männergestalten fast wie Verkleinerungen einiger Giganten anmuthen.

Aber die allgemeinen Charakterzüge dieser Giganten führen hier über Mailand und selbst über die Grenzen der Lombardei noch hinaus; sie weisen unmittelbar zunächst auf die zweite Centralstätte hin, an welcher diese realistisch-malerische Uebergangskunst der oberitalienischen Plastik vom Tre- zum Quattrocento ihre Hauptschöpfungen hinterlassen hat: auf Venedig.

Schon bei der Erörterung der malerischen Trecento-Ornamentik des Domes ist dieser Beziehung hier gelegentlich gedacht worden. Besonders die fast barock wirkenden Eselsrückenbogen mit ihren Blütenansätzen am Pfeiler der Guglia Carelli, die wuchtigen Baldachine über den Statuen, die Reihe der lediglich ornamental gehaltenen Typen der Pfeilercapitäle im Kircheninnern und in den Sacristeien, ferner jene naturalistischen Blütenzweige in den Laibungen der Querhausfenster¹⁾ — sie finden an der malerischen Quattrocentogothik der Lagunenstadt ihre kunstgeschichtlichen Parallelen. Und diese bestehen auch für die figürliche Plastik decorativer Gattung. Der Statuens Schmuck für die gothischen Ziergiebel der Marcuskirche und die decorative Plastik des Dogenpalastes boten nahverwandte Aufgaben wie die Mailänder Kathedrale, und auffallend verwandt sind gelegentlich auch deren Lösungen. Das gilt besonders für die zuletzt erörterte Gigantenreihe und einige Sculpturen des Dogenpalastes, vor allem für die bekannte „Noahgruppe“ an seiner Südostecke (Abb. 33). Schon der Standort dieser Figuren, die Abschrägung der Bodenplatte, bewirkt auch hier hinsichtlich der Stellung selbst Analogien zu den Mailänder Giganten. Die Abschrägung kann hier wie dort lediglich aus der gleichen praktisch gegebenen Forderung des Wasserablaufs erklärt werden, diese Anordnung bleibt aber denn doch immerhin ungewöhnlich, und ihre Uebereinstimmung an beiden Bauten daher beachtenswerth. Wichtiger aber ist die Verwandtschaft der Figuren selbst, in den Costümen, in den Typen und in der ganzen realistisch-malerischen Kunstweise. Man vergleiche den Noah des Dogenpalastes mit den beiden einander unter sich so ähnlichen bärtigen „Giganten“



Abb. 31.
Gigant am Mailänder Dom.

1) Vergl. S. 32.

an den östlichen Eckpfeilern der beiden Querschifftribunen des Domes auf der Nord- wie auf der Südseite (Abb. 32); ferner den einen der Söhne Noahs mit dem nackten jugendlichen Giganten am Pfeiler neben dem Dach der Südtribüne; dann auch den „Adam“ des Dogenpalastes mit den nackten Giganten des Domes! (Abb. 29.) Gewiß fehlt es hier nicht an wesentlichen stilistischen Unterschieden. Die auffallend scharfe Detaillirung des Nackten an der Noahgruppe, wo die Adern fast bandartig scharf ausgearbeitet sind, findet sich bei



Abb. 32. Gigant am Mailänder Dom.

den Mailänder Giganten nicht, diese zeigen vielmehr meist weiche Formen. Auch sonst spricht manches entschieden gegen die Annahme, daß etwa thatsächlich ein und derselbe Meister am Dogenpalast und am Dom thätig gewesen sei. Allein die Kunstrichtung ist zweifellos die gleiche.

Und dies wird durch die documentarisch beglaubigte Künstlergeschichte erläutert. Meister venezianischer Herkunft sind auch in der Mailänder Hütte vertreten. Des Nicolò da Venezia, welcher in Mailand 1403 an den Sculpturen des mittleren Chorfensters beteiligt war und mehrere Giganten lieferte, ist oben schon gedacht worden. Ein „Jacomolus de Venetiis“ ist mit seinem Bruder bereits 1399 an der Mailänder Kathedrale, sodann in Pavia am Castell beschäftigt, wohl der Vater des Paolo dalle Masegne, welcher sich am Monument Cavalli in S. S. Giovanni e Paolo in Venedig nennt. Weit größer aber ist die Zahl der in der Lagunenstadt nachweisbaren Lombarden. Die Forschungen Paolettis haben darüber neues Licht verbreitet. Sie belegen die schon längst bekannte Thatsache, daß das reiche Arbeitsfeld, welches sich der decorativen Plastik während der

ersten Hälfte des Quattrocento in Venedig bot, zahlreiche Bildhauer von den oberitalienischen Seen nach dort führte. Diese Thätigkeit der Lombarden ist ein Hauptelement, welches die eigenartige nationale Blüthe der venezianischen Plastik spätgothischen Charakters im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts vorbereitet. Am wichtigsten aber ist, daß aus der Reihe dieser in Venedig beschäftigten lombardischen Bildhauer am meisten gerade dieselbe Persönlichkeit hervorragt, auf welche die Acten des Mailänder Domes unsere Aufmerksamkeit schon wiederholt gelenkt haben, und die dort, wie noch zu zeigen ist, ein anderes, für den soeben erörterten Stil jener Giganten besonders bezeichnendes, größeres Bildwerk geschaffen

hat: der Mailänder „Mattheus de Ravertis“.¹⁾ Seine Hauptarbeit in Venedig, das Grabdenkmal eines Borromeo in deren (1418—20 erbauten)²⁾ Cappella di S. Elena auf der gleichnamigen Insel, welches seinen Namen und das Jahr 1422 trug, wird bereits in Sansovinos „Venetia descritta“ (1581) sehr rühmend erwähnt.³⁾ Leider ist es nicht erhalten. Er hat jedoch auch an der Ca' d'Oro gearbeitet, ja er scheint an der Spitze der zahlreichen, an diesem köstlichen Bau beteiligten Steinmetzen gestanden zu haben. Schon das erste Jahr der Baugeschichte nennt seinen Namen und bezeichnet ihn als wohnhaft zu Venedig: im Mai 1421 empfängt „Maestro Matteo Reverti da Milano, lapicida domiciliato in Venezia a S. Felice“ Zahlungen. In den Ausgabebüchern findet er sich von nun an häufig. Offenbar nahm er eine leitende Stellung ein. Er bestimmt den Einkauf der Steine („piera viva“⁴⁾) in Istrien (1425), er hat eine ganze Reihe von Steinmetzen unter sich, und naturgemäß meist specielle Landsleute: Gasparino Rosso detto da Milano, Giacomo, Giorgio und Antonio de Rigezzo da Como u. a. Bis 1434 ist er in Venedig an der Ca' d'Oro nachweisbar, früher und länger als die Venezianer Giovanni und Bartolommeo Buon, denen man bisher diesen Palast zuschreiben pflegte. Nach den von Paoletti edirten Urkunden gehen an der Ca' d'Oro, von anderen minder wichtigen Theilen abgesehen, das Mafswerk am piano nobile, die große Treppe im Hof und das Hauptportal direct auf den Mailänder zurück.⁴⁾ Leider aber ergibt sich hieraus nur im allgemeinen, daß Matteo de Revettis ein tüchtiger Vertreter der malerischen, spätgothischen Ornamentik ist. Das flott geschwungene, vollsaftige Blattwerk mit den so charakteristisch verwertheten Bohrlöchern, die Blattknäufe mit ihren maiskolbenartigen Fruchtendigungen, die Bogenfriese mit ihren Nasen, die Zeichnung des Mafswerkes, abgesehen von der Profilierung — alle diese Motive der Ca' d'Oro finden sich am Mailänder Dom gelegentlich ähnlich wieder. Einen sicheren stilkritischen Mafsstab für weitgehende Zuweisungen von statuarischen Werken gewinnt man aus diesen spärlich erhaltenen Arbeiten an der Ca' d'Oro allerdings nicht. Um so beachtenswerther ist die beglaubigte Thätigkeit des Meisters in seiner Heimathstadt Mailand selbst. In den Dombauacten kehrt seine Name zwischen 1398 und 1404 häufig wieder. Im September 1398 legt er die letzte Hand an eine Magdalenastatue des Johannolus de Trizio, an welcher nicht weniger als sechs Künstler nach- und nebeneinander arbeiten,⁵⁾ am 5. December 1403 empfängt er, wie schon erwähnt, eine Zahlung für einen Engel des mittleren Chor-



Abb. 33. „Noah's Verspottung.“
Gruppe am Dogenpalast in Venedig.

1) Die Schreibweise seines Namens ist in den Acten des Mailänder Domes unter sich verschieden und ebenso in den von Paoletti veröffentlichten venezianischen Documenten. Am richtigsten ist wohl noch die oben im Text durchgeführte Form: Matteo Raverti.

2) Vergl. Paoletti, a. a. O. S. 57. Not. 1a u. S. 75 ff.

3) S. 76 verso 77.

4) Nach Paoletti (a. a. O. S. 23) stammt von Matteo Raverti ferner das letzte Loggiacapital zur Linken. Die prächtige, reich figürliche Brunnenmündung im Hofe ist eine reifere Arbeit.

5) Vergl. Annali, App. I S. 242 ff.

fensters.¹⁾ Am 12. Februar 1404 wird er unter den Meistern der Giganten genannt und als seine speciellen Arbeiten nach Entwürfen des Paolino da Montorfano am 18. April ein „gigante armato“ und eine Statue des S. Babila erwähnt.²⁾ Ueber die Identificirung des ersteren ist oben wenigstens eine Vermuthung geäußert worden; der S. Babila wird in den Acten selbst noch näher bezeichnet, denn unter dem 23. Juni 1404 heißt es dort³⁾: „Matteo Raverto magistro a lapidibus vivis pro solutione laboraturae figurae S. Babilae cum tri-



Abb. 34.

Statue Papst Martin V. von Jacopino da Tradate im Mailänder Dom.

bus pueris, visa et examinata per Ambrosium de Verderio, Ambrosium Cavalerium, Aloysium Frotam fabros, et Paulinum de Montorfano pinctorem, qui declaraverunt dictam figuram non esse bene neque laudabiliter laboratam, neque completam juxta designamentum sibi datum, et deberi de pretio detrahi flor. 3.“ Ein ähnlicher Tadel trifft am 24. October desselben Jahres⁴⁾ die zwei von ihm ausgeführten Prophetenfiguren. Hinsichtlich der Statue des S. Babila will dieses Urtheil nicht berechtigt erscheinen. Mit Sicherheit darf man dieselbe in einer Statue erkennen, die sich, ziemlich versteckt, am östlichen Eckpfeiler des nördlichen Querschiffes befindet, denn zu Füßen dieses lebensgroßen Bischofs, welcher sich mit der Linken auf seinen Stab stützt und die Rechte segnend erhebt, knien die drei Knaben, SS. Prilidianus, Urbanus und Epolonius, die gemeinsam mit dem S. Babila das Martyrium erlitten. Es ist ein ausgesprochen realistisches Werk. Durchaus individuell sind die an sich wenig fesselnden Züge des Hauptes, wie nach einem Modell scheinend der Faltenwurf des breit und schwer herabwallenden Gewandes studirt. Und dabei herrscht in der ganzen Auffassungsweise ein malerischer Zug vor. Malerischer Realismus — das war das Schlagwort auch für jene zuletzt erörterte Hauptgruppe der Giganten, an denen Matteo de Revettis den Urkunden gemäß theilhaftig ist; malerischer Realismus — das ist der Grundcharakter auch der oben genannten Sculpturen in Venedig, und Matteo Raverti darf füglich als ein Hauptvertreter dieser Richtung hingestellt werden. Freilich erscheint er in Mailand weniger selbständig als in der Lagenstadt. „Nach einer ihm übergebenen Zeichnung“ führt er den S. Babila aus. Auch bei diesen, den Augen näheren Heiligenstatuen der Pfeiler und der Fensterlaibungen bleibt also noch jenes Princip der Arbeitstheilung wie bei den Sculpturen kleineren Maßstabes und höheren Standortes! —

Matteo Raverti ist von 1398 — 1404 an der Mailänder Dombauhütte, von 1418 bis 1434 in Venedig nachweisbar. Die Zerstörung seiner dortigen beglaubigten Werke bis auf dürftige Reste macht es leider unmöglich, den Fortschritt festzustellen, welcher seine

1) Vergl. Annali, App. I S. 266.

2) Annali, App. I S. 268.

3) Annali, App. I S. 269.

4) Annali, App. I S. 270.

späteren venezianischen Arbeiten der S. Babila-Gruppe und den verwandten Giganten gegenüber zweifellos spiegelte. Und welche Beschäftigung fand dieser wichtige Meister in der Zwischenzeit, in den Jahren von 1404 bis 1418? War er ferner von 1418 bis 1434 dauernd in Venedig thätig? — Der heutige Stand unserer Kenntnifs erlaubt noch keine unmittelbare Beantwortung dieser Fragen; allein eine weitere Umschau unter den Domsculpturen lehrt wenigstens die allgemeinen Bedingungen kennen, unter denen sich ein Bildhauer von der Art Matteos in dem ersten einundeinhalbigen Jahrzehnt des Quattrocento in Mailand weiter entwickeln konnte. Und gleichzeitig bietet die Künstlergeschichte dieser Jahre an der Mailänder Kathedrale eine eigenartige Parallelerscheinung zu Meister Matteo Raverti dar, welche stilkritisch noch weit deutlicher hervortritt und dabei jener an den Arbeiten Matteos erörterten Wechselbeziehung zwischen der Mailänder und der venezianischen Plastik erst das wichtigste Bindeglied hinzufügt: die doppelseitige Abhängigkeit von der Florentiner Plastik. Dieser bedeutende Genosse Matteos ist der ebenfalls schon mehrfach erwähnte Bildhauer Jacopino da Tradate. Verhältnißmäfsig reich fliefsen über ihn die urkundlichen Quellen in den Büchern der fabbrica. Seine Thätigkeit als Bildhauer ist am Dom schon 1401 beglaubigt,¹⁾ denn der „Jacopino da Turate“, welcher am 19. October dieses Jahres eine Engelstatue „super quodam pirono ecclesiae“ arbeitet, ist doch wohl mit ihm identisch. 1403 meifselt er die Statue eines S. Barnabà, 1404 den erwähnten „gigante deschalzi“. Es nimmt Wunder, diesen schon soviel beschäftigten Meister erst 1415 um eine feste Anstellung bei der Dombauhütte einkommen zu sehen. Der Erfolg war dann allerdings glänzend. Mit rühmenderen Worten als er ist niemand dort empfohlen worden.²⁾ Ein besonderes Glück sei, dafs man diesen Künstler habe, den rechten Mann am rechten Platz, und weit und breit würde man nach seinesgleichen vergeblich suchen. So wird er denn auch „auf Lebenszeit“ angestellt, zugleich mit der Verpflichtung, je drei Lehrlingen seine Kunst zu weisen. Und dieses Wohlwollen blieb ihm bis über den Tod hinaus — 1425 wird er zum letzten Mal erwähnt — und es dictirte noch 1437 dem Giuseppe Brivio die bekannten Verse, welche den Jacopino da Tradate selbst über — Praxiteles stellen:

„...Ast hic praestantis imaginis auctor
De Tradate fuit Jacobinus in arte profundus
Nec Praxitele minor, sed major farier auxim.“

Diese humanistische Redefloskel findet sich am Hauptwerk Jacopinos, an der Colossalstatue des Papstes Martin V. an der südlichen Chorwand, welche 1419 bei der Einweihung des damals beendeten Kirchentheiles in Auftrag gegeben, 1421 zur Aufstellung bestimmt und nach 1424 mit Metallschmuck versehen wird (Abb. 34 und 35). Der Werth dieses Werkes für die Geschichte der lombardischen Bildnerei kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Endlich einmal eine persönliche, signirte Schöpfung grossen Mafsstabes, die Selbstzweck ist; nicht mehr nur eine Arbeit von mehr oder minder decorativer Bedeutung, innerhalb der Reihe von hundert verwandten Stücken, sondern die Lösung einer eigenartigen Aufgabe, zugleich einer der gröfsten, welche die Sculptur überhaupt besitzt: ein monumentales „Denk-Mal“ an eine hervorragende Persönlichkeit!

Unter diesem Gesichtspunkt tritt Jacopino da Tradate innerhalb der Geschichte der lombardischen Plastik in die Reihe der hervorragendsten Meister. Dafs diese Aufgabe gerade ihm gestellt wurde, mag ein glücklicher Zufall sein; dafs er sie so gut zu lösen verstand, bleibt sein persönlicher Ruhm. Die Auffassung an sich freilich bezeugt geringe Erfindungskraft. Der Typus des segnenden Heilands ist hier auf dessen irdischen Stellvertreter übertragen: segnend erhebt der Papst die Rechte, während seine Linke den attributiven Schlüssel hält. Dabei ist die ganze Gestalt vollständig in Vorderansicht gegeben, vom Haupt unter der dreifachen Krone bis herab zu den in gleicher Höhe nebeneinander-

1) Sie beginnt also mindestens um ein Jahrzehnt früher als Calvi annahm, der sie erst von einem Urlaubsgesuch des Meisters für Arbeiten in S. Eustorgio vom 17. Februar 1410 an datirte, demselben Jahre, in welchem von ihm eine figürliche Holzschnitzerei für eine ewige Lampe im Dom erwähnt ist.

2) Am 22. Jan. 1415. Vergl. Annali II. S. 14 f.

stehenden Knieen.¹⁾ Eine gewisse Steifheit ist unleugbar. Es fehlt jener künstlerische „Rythmus“, der auch einer sitzenden Figur das Gepräge schneller Bewegungsfähigkeit zu verleihen vermag, analog der rechten Scheidung zwischen Stand- und Spielbein beim Standbild. Dazu kommt, das die Füße unter dem langen Mantel völlig verborgen sind. Aber diese Auffassungsweise bietet auch wiederum ihre Vortheile, und dieselben kommen trefflich zur Geltung. Etwas Unnahbares hat diese thronende Gestalt, das Gepräge der Würde und Majestät. Und die Ausführung selbst ist von großer Feinheit. Das individuelle Haupt besonders zeigt eine prächtige Sicherheit der Arbeit und diese spricht noch weit deutlicher



Abb. 35. Statue Papst Martin V.
von Jacopino da Tradate im Mailänder Dom.

aus dem Faltenwurf dieser un-
gemein stoffreichen Gewandung,
welche die Formen in reichstem
Schwung umgiebt, um sich unten
in zahlreich s-förmig geschwun-
genen Fältchen über die Basis
zu breiten, dieselbe gleich Wellen
umspielend. Dieser Faltenwurf
ist stilkritisch höchst bezeichnend.
Sicherlich ist er nach einem
Modell genau studirt. Dabei wirkt
er nicht durch große plastische
Massen in scharfen Licht- und
Schatten-Gegensätzen, sondern
mehr durch die Fülle der weichen
Bogenlinien. Er bleibt ohne starke
Unterschneidungen und wird
stellenweis nur durch flache, kan-
tige Erhebung der Flächen be-
lebt. Das ist eine mehr zeich-
nerische Schulung. Es ist in
diesem Sinne die weitere Aus-
bildung der an den Sculpturen
der Sacristeien herrschenden Art.
Und der Faltenreichtum, über-
haupt der Detailreichtum ist
echt monumentaler Auffassung
noch fern. Ein Zug zur Klein-
kunst geht noch durch das Ganze.
Man spürt, daß man in Mailand
an monumentale Plastik noch
nicht gewöhnt war. Gleichet doch
das ganze Werk vor seinem
rechteckigen, durch Kriech-

blumen belebten Leistenrahmen einem in Marmor übertragenen Wandgemälde!

Malerischer Realismus also charakterisirt auch dieses Hauptwerk Meister Jacopinos, und in dieser Hinsicht steht er noch unmittelbar auf dem gleichen Boden mit Matteo Raverti. Allein dessen S. Babila-Gruppe ist die Papststatue denn doch wesentlich überlegen. Ihr gegenüber kennzeichnet sie — innerhalb der gleichen Richtung — das Stadium der Reife. In der That ist sie zeitlich von ihr mindestens durch fünfzehn Jahre getrennt. Ist es aber lediglich ein durch dieses zeitliche Intervall bedingter, selbständiger Fortschritt auf

¹⁾ Es ist sehr lehrreich, diese Statue einerseits mit derjenigen des Papstes Bonifacius VIII. im Florentiner Dom (Anfang des 14. Jhrh., vergl. Reymond, a. a. O. S. 177 mit Abb.) und andererseits mit der bekannten Gruppe im dortigen Museo Nazionale, der Krönung eines deutschen Königs durch einen Bischof (Ende des 14. Jhrh.); vergl. Reymond, a. a. O. S. 159 und Bode-Bruckmann, Denkm. d. Ren. Sculpt. Toscanas (Taf. 20) zu vergleichen.

gleicher Bahn, dem dieses Werk entstammt? Trat nicht vielleicht auch ein fördernder Einflufs von aufsen hinzu? — Der Kenner der gleichzeitigen Florentiner Plastik wird das letztere bejahen. Bei ihm mufs die ganze Charakteristik, welche hier bisher von der Kunstrichtung der Maler Giovannino de Grassi und Paolino da Montorfano und der Bildhauer Matteo Raverti und Jacopino da Tradate gegeben worden ist, von neuem schon längst eine durchaus analoge Entwicklungsphase der Florentiner Plastik in Erinnerung gebracht haben, die sich nur wenige Jahre vor der Wirksamkeit dieser lombardischen Meister in der toscanischen Hauptstadt besonders an den Sculpturen der Kathedrale und des Campanile zeigt. Die Kunstweise jener

älteren Bildhauergruppe, an deren Spitze Giovannino de Grassi, Hans von Fernach, Giacomo und Matteo da Campione stehen, jener Kleinsculpturen der Domsacristeien aus dem Ende des Trecento — sie entspricht in ihrem malerischen Realismus und ihren Anklängen an deutsche Kunst getreu jenem Stilbild der Florentiner Plastik im Uebergang zur Renaissance, wie es zuerst Hans Semper in seiner Schrift über die „Vorläufer Donatellos“ 1870 mit so sicherer Hand entworfen hat. Der Südthür des Florentiner Domes, deren plastische Decoration die Thierwelt und genrehafte Figuren in ebenso erstaunlicher Fülle verwendet, wie die beschriebene decorative Sculptur der Sockelknäufe, der Consolen und der gothischen Zierformen der Mailänder Kathedrale, mufste schon oben mehrfach gedacht werden. In Florenz wie in Mailand bezeugt diese Kunstweise das Walten germanischer Bildkraft. Eine Parallelerscheinung zu jener obengenannten Gruppe Mailänder Bildhauer aus den letzten Jahrzehnten des Trecento bietet in Florenz der Deutsche Pietro di Giovanni und seine italienische Umgebung. Diese kunstgeschichtliche Analogie aber führt von diesem Geschlecht auch zum folgenden weiter. Ja sie wird dort noch lebhafter, greifbarer. Und diesmal ist ihr persönlicher Träger ein Italiener, ein Toscaner. Sie verkörpert sich vor allem in dem Hauptschöpfer des nördlichen Florentiner Domporthales, der „Porta della Mandorla“: in Niccolò d' Arezzo. In dessen Florentiner



Abb. 36. Evangelist S. Marcus
von Niccolò d' Arezzo im Florentiner Dom.

Sculpturen findet die Reihe der zuletzt geschilderten Bildwerke des Mailänder Domes die deutlichsten kunstgeschichtlichen Parallelen. Vor allem besitzt das beglaubigte Hauptwerk Meister Jacopinos, die Statue Martins V., kein näheres Analogon in der italienischen Kunst, als die Figur des Evangelisten Marcus im Florentiner Dom, welche Niccolò d' Arezzo 1408—15 für dessen alte Façade gearbeitet hat (Abb. 36). Da zeigt sich in der Gesamtcomposition bei ähnlichem Realismus ein ähnlicher Mangel an Bewegungsfähigkeit und besonders an monumentaler Gröfse; im Faltenwurf wenigstens theilweise dasselbe kleinliche, sich auf Kosten der Totalwirkung ins Detail verlierende Modellstudium. Allerdings bleibt das Florentiner Werk doch noch immer das Bedeutendere. Es weist schon auf die Wucht der Kunst Donatellos hin. Der Kopftypus ist durch den Anschlufs an alt-römische Porträts der Renaissance genähert, der Wurf der unteren Gewandpartien freier und wuchtiger. — Aehnliche Fäden verbinden die Mailänder Papststatuen noch mit einer

ganzen Reihe anderer Florentiner Sculpturen. Die Faltenbehandlung vor allem bringt dieses Werk stilistisch mit jener stattlichen Gruppe von Bildwerken an Florentiner Bauten in Verbindung, welche am Ende des Trecento die Art Andrea Pisanos und gleichzeitig auch transalpine Einflüsse spiegeln. Denn auch die letzteren treten im Stil Jacopinos ebenfalls deutlich genug hervor. Der Faltenwurf dieser Papststatue folgt im Grunde noch immer dem gleichen nordischen Princip, welches in der französischen und deutschen Gothik des 14. Jahrhunderts herrscht! Zum Belag hierfür sei auch hier nur auf die Statuen vom Nordthurm der Kathedrale von Amiens¹⁾ (um 1375) und des Regensburger Domporthales hingewiesen.



Abb. 37. Statuen des Carelli-Sarkophages im Mailänder Dom.

Der Hauptname aber, der im Sinne der kunsthistorischen Parallele dem des Jacopino da Tradate gegenüber zu stellen ist, bleibt doch der des Niccolò d'Arezzo. Wird derselbe doch mit dem Mailänder Dom von Vasari²⁾ bekanntlich auch unmittelbar in Verbindung gebracht! Vasari berichtet, „nach der erfolglosen Bewerbung um die Broncethür des Florentiner Baptisteriums sei Niccolò zum „capo mastro“ der Mailänder Domopera geworden . . . und habe dort einige sehr bewunderte Marmorwerke geschaffen.“ Diese sehr bestimmt klingende Notiz Vasaris über seinen Landsmann findet in den Dombauacten leider keine Bestätigung — nur bei der Certosa von Pavia wird ein Niccolò (Selli) d'Arezzo genannt — allein es wäre doch möglich, dafs sie wenigstens einen wahren Kern besitzt, dafs Niccolò damals sich thatsächlich nach Mailand begab und für den Dom zwar nicht als capo mastro, wohl aber gelegentlich als Bildhauer thätig war, sei es auch nur, indem er — wie so viele Andere — gelegentlich Zeichnungen und Modelle für die lombardischen Scar-

1) Catalogue des Troeadéro a. a. O. Abb. zu S. 46.

2) Ed. Milanese. II. S. 138.

pellini machte. Diese Hypothese besitzt eine stilkritische Stütze, die theilweise bereits von Luigi Calvi¹⁾ benutzt ist. Im Innern des Domes ist das beachtenswertheste selbständige Denkmal unserer Periode der an der rechten Wand nah dem Eingang angebrachte Sarkophag des Marco Carelli. 1608 ist derselbe hierher übertragen worden, als man die diesem reichen Wohlthäter der fabbrica zwischen 1394 und 1408 im Campo Santo am Dom errichtete Grabcapelle niederrifs. Deren Entwurf stammt beglaubigtermaßen von Filippo degli Organi, und zweifellos hat derselbe auch den Sarkophag selbst gezeichnet, dessen Nischendecoration durchaus mit der Gothik des Stabwerkes und der Strebebögen Meister Filippos übereinstimmt. Die Statuetten in den Nischen aber — seltsamerweise sind dieselben besser als seine Porträtfigur — kann man ihm nach Maßgabe seiner dürftigen Probearbeit am Chorfenster nicht zuschreiben (Abb. 37). Diese vier Evangelisten und vier Kirchenväter stehen freilich noch in unmittelbarem Zusammenhang mit den bisher geschilderten Domsulpturen, besonders mit jener durch Giovannino de Grassi und seine deutschen und italienischen Genossen bestimmten älteren Gruppe. Sie theilen mit dieser vor allem den Faltenreichtum und die Ponderation mit ausgebogener Hüfte, also specifisch gothische Züge. Ihre noch echt gothischen Verwandten befinden sich in nicht geringer Anzahl draußen in den Fensterlaibungen und innen an den Pfeilercapitälen; ja selbst auch an dem prächtigen Hochaltar in S. Eustorgio.²⁾ Allein sie gehören doch einem anderen Geschlecht an. Nicht schlank ist ihr Körperbau, sondern im Gegentheil breit untersetzt; und die verhältnißmäßig auffallend kleinen Köpfe haben etwas in Mailand Fremdes. Es spricht aus diesen Statuetten eine ähnliche Verbindung von Pisaner und deutsch-nordischen Reminiscenzen, eine ähnliche Uebergangskunst, wie aus jener Reihe von Florentiner Sculpturen, auf welche neuerdings besonders Reymond die Aufmerksamkeit gelenkt hat. Genannt seien nur die vier Heiligenstatuen an der Südfront des Campanile³⁾ (um 1380) sowie die des S. Lucas (ehemals an Or San Michele, jetzt im Bargello und des S. Jacobus der Arte dei Vaiai in Or San Michele⁴⁾ (um 1400), den Reymond ebenfalls für Niccolò d' Arezzo in Anspruch nimmt, wie sie denn auch den beiden von Baldachinen überragten Prophetenstatuetten zu Seiten der Lünette des nördlichen Dompoteles, der Porta della Mandorla,⁵⁾ nah verwandt sind (Abb. 38).



Abb. 38.
Propheten-
Statuette an der
Porta della
Mandorla des
Florentiner
Domes.

Im Zusammenhang mit der Nachricht von der Thätigkeit des Niccolò d' Arezzo am Mailänder Dom wird bei diesen Statuetten des Carelli-Sarkophages daher auch dessen unmittelbarer Antheil wahrscheinlich.

In etwas geringerem Grade gilt dies dann aber auch vom Statuenschmuck eines Theiles des Kirchengebäudes selbst, welcher ebenfalls mit dem Namen des Carelli verbunden ist: des schon früher eingehend geschilderten Eckpfeilers der nördlichen Sacristei nach der Via Sa. Radegonda zu, der „Guglia Carelli“. Die steife S. Georgsstatue mit der Fahne, welche die Dachspitze dieses Thürmchens bekrönt (Taf. 6), fügt sich stilistisch noch völlig der oben geschilderten Reihe der schwächeren Giganten ein, und ist noch nicht besser als die gewappneten Heiligenstatuen, mit denen lange zuvor Bonino da Campione den Cansignorio-Sarkophag in Verona umgeben hat. Sie stammt von Giorgio

1) a. a. O. I. S. 153 f.

2) Abbildung Meyer, Lomb. Denk. d. 14. Jahrh. zu S. 130.

3) Vergl. Reymond, a. a. O. S. 168 mit Abb. Diejenigen der Nordfront sind älter.

4) Vergl. Reymond, a. a. O. S. 200 f. mit Abb.

5) Bode-Bruckmann, a. a. O. Taf. 14. Es sei noch hervorgehoben, dafs auch die gleichzeitige venezianische Plastik stilistisch analoge Schöpfungen aufzuweisen hat: so die Statuen der Apostelfürsten am Grabdenkmal des Antonio Venier († 1400) in S. S. Giov. e Paolo (Paoletti, a. a. O. I. Taf. 5). Reifer sind schon die Heiligenfiguren an der oberen Wandverkleidung des Denkmals des Dogen Tommaso Mocenigo († 1423) von den Toseanern Pietro di Niccolò und Giov. di Martino ebendort (Paoletti, a. a. O. Taf. 22), bei denen sich der Einfluss Donatellos bereits viel ausgesprochener zeigt.

Solari und wurde im November 1403 vollendet.¹⁾ Die Statuetten dagegen, welche am Ansatz des Pyramidendaches zwischen den Ziergiebeln die sechs Eckpfeiler des Fialenlaibes bekrönen, sind weit reifer.²⁾ Es wechselt dort (Abb. 39) je ein Engel mit einem Propheten, beide in lange Schleppgewänder gehüllt, beide höchst individuell aufgefaßt: die Engel mit jugendlichen, reich gelockten Mädchenköpfen und großen, muschelartig gewölbten Flügeln; die Propheten prächtige Männergestalten, baarhäuptig, sodafs der Contur der hohen Schädel trefflich zur Geltung kommt, mit ausdrucksvollen, selbst momentan erregten Zügen. Diese Figuren sind denen der Arca Carelli stammverwandt, nur zeigt sich in ihnen noch schärfer als dort das Nachwirken nordisch-gothischer Kunstweise. Allein dies steht zur Art des Niccolò d' Arezzo ja keineswegs in Widerspruch. Würde doch auch ihre Entstehungszeit, um 1403, zu der Angabe Vasaris genau stimmen!



Abb. 39. Statuen an der Guglia Carelli am Mailänder Dom.

Durch Niccolò d' Arezzo also hätte dann Jacopino da Tradate, der damals gerade zu arbeiten begann, jene Florentiner Anregungen empfangen, welche später bei seiner Papststatue hervortreten, möglicherweise, indem er auch unmittelbar bei der Ausführung dieser Figuren unter Leitung oder nach der Zeichnung des Aretiners thätig war. Denn dafs diese Statuetten auch mit Jacopinos Papststatue stilistisch innig verwandt sind, ist nicht zu leugnen, nur scheinen diese Analogien im Hinblick auf die Verwandtschaft mit dem Stil des Niccolò d' Arezzo nicht in dem Grade zwingend, dafs man hier, wie Mongeri³⁾ und Boito,⁴⁾ unbedingt auf Jacopino allein schliesfen müfste. — Die doppelte Beziehung

1) Vergl. Annali I, S. 266 f. 20. Nov. 1403 und die Zahlung vom 24. Dec. an „Georgius de Sollario“.

2) Diese Figuren sind auch Calvi entgangen.

3) a. a. O. S. 154.

4) a. a. O. S. 126.

sowohl zu den Florentiner Dompotalen, wie zu der Trecento-Tradition der lombardischen Steinmetzen zeigt übrigens auch die Kleinplastik dieser Guglia Carelli. An den Consolen jener Statuetten bilden Masken die Mittelstücke von Blattrosetten, und Einhörner, Hunde und Löwen treiben dort ihr Wesen. Ja selbst in die der Plattform als Galerie dienende Reihe der Fialenkrönungen ist dieser fröhliche Bildschmuck gedrungen: unmittelbar von deren Blattwerk umschlossen finden sich dort (auf der Nordseite) paarweise verbunden der nackte Aet und die Gewandfigur eines Mannes und einer Frau, rein decorativ, ohne inhaltliche Bedeutung, aber in genremäßiger, fast porträthafter Auffassung. Auch in diesem Sinne also entspricht die Guglia Carelli den Florentiner Dompotalen! Und wie die Decoration dieses Fialenthürmchens, so auch noch ein stattlicher Theil der dieser Epoche entstammenden Kleinplastik an anderen Bautheilen, am Bogenfries des Soekels, an den Fensterlaibungen und den Pfeilercapitälen. Auch da, besonders im Blattwerk, jene fesselnde Entwicklung von nordisch-gothischer Natureopie zu freierer Stilisirung!

Den breiten, getheilten Soekel von Jacopinos Papststatue umspinnen üppig gewundene Weinreben, dicht und kraus, wie an den Holzsehnitzarbeiten nordischer Gothik, an den Consolen der jenseits der Saeristeien nach Westen folgenden Bautheile aber weicht dieses Rebenblatt bereits mehr und mehr jenen kräftigeren, malerisch geschwungenen, schon akanthusartigen Blättern, welche für die vegetabilische Ornamentik des Uebergangsstiles in Florenz und dann auch in Venedig so charakteristisch sind. Und schon beginnt, wie in Florenz, auch der lebenswürdigste Herold der Renaissance sich häufiger und häufiger zu zeigen: der Putto. Bereits Bonino da Campione hatte ihn am Grabmal Cansignorios rein decorativ verwerthet, und am Mailänder Dom selbst sind die geflügelten Engelkinder der Saeristeisculpturen bisweilen schon fast wie Putten gestaltet (Abb. 40). Der echte Renaissance-Putto aber erscheint erst in der Zeit des Jacopino da Tradate. Er nistet sich selbst noch in jenes gothische Blattwerk ein: in die Soekelknäufe des Bogenfrieses, in die Statuensoekel, ja er steigt selbst bis in die Schlußsteine der Gewölbe empor, und er gewinnt dabei immer mehr an echt kindlicher Frische und Formenschönheit. Nur auf zwei Beispiele sei hier hingewiesen. Das eine bietet die unterste Statueneonsole am Strebepfeiler westlich neben der Tribuna des südlichen Langhauses.¹⁾ Da birgt sich im dichten Rebenlaub, das vollständig demjenigen am Soekel der Papststatue entspricht, ein echtes, naektes Puttenkind. Freilich ist seine Haltung noch recht ungeschickt, und seine Gliedmaßen sind hölzern wiedergegeben, ähnlich wie bei seinen Genossen am Südportal des Florentiner Domes. Weit reifere Kunst mit ähnlichem Fortschritt, wie zu Florenz am Nordportal, bezeugt dagegen der prächtige naekte Knabe, der am Schlußstein der zweiten Gewölbetravee neben der südlichen Saeristei in einem üppigen Blattkranz kniet (Abb. 41). Das Blattwerk ist auch dort noch mittelalterlich, wirr und kraus, wie Seetang, die naekte, vortrefflich bewegte Knabenfigur aber verkündet lebhaft das Nahen der Renaissance. — Dafs diese neue Kunstweise auch den übrigen figürlichen Schmuck der Soekelknäufe und Statueneonsolen durchdringt, ist selbstverständlich. Individueller werden die einzelnen rein decorativ verwertheten Köpfe, reifer erscheint die Formenbehandlung. Auch hier nur ein Beispiel für viele: die weibliche Büste unterhalb der soeben erwähnten Blatteonsole mit dem Putto, dieser feine Frauenkopf, der nicht nur durch seine „Kugelhaube“ so intim genremäßig wirkt, und dessen sorgfältige Durchführung auf die gleiche Hand zu schliesfen veranlafst, die das Porträt Martins V. schuf. In anderen, minder bedeutenden Köpfen, gewinnt wenigstens der frische Realismus, der schon jene weiblichen Halbfiguren der westlichen Querschiffenster vor ihren östlichen



Abb. 40.
Südliche Saeristei. Detail
von der Nischenumrahmung
am Lavabo des Giovannino
de Grassi im Mailänder Dom.

1) Auf der Ostseite dieses Pfeilers.

Genossinnen auszeichnete, immer mehr an Kraft, und er erhebt sich bei einzelnen größeren Figuren schon zu gewinnender Schönheit. Man betrachte die reizende Gestalt der Sa. Agnes, welche den Schlussstein des Bogens am ersten südlichen Langhausfenster nächst dem Chor ziert, eine anmuthige Jungfrau, über deren Antlitz und Körper das lange Haar herabfluthet. Gar zierlich hält sie in der Linken ihre Broncepalme, während sie mit der Rechten das zu ihr emporspringende Lamm umfaßt. 1426 gab ihr Paolino da Montorfano den Goldschmuck, wahrscheinlich also hat er auch für sie die Zeichnung geliefert.¹⁾ — Diese Kunstweise des Paolino da Montorfano, des Matteo Raverti und des Jacopino da Tradate tritt dann endlich auch in vielen großen Heiligenstatuen der Fensterlaibungen und der Strebepfeiler hervor.²⁾ Immer wieder wird man bei ihnen an französische und an deutsche Art erinnert. Allein trotzdem ist auch bei ihnen wohl nicht auf fremde Arbeit zu schließen. Nähere Analogien besitzen sie vielmehr in Mailand selbst, vor allem an den Statuetten jenes Hoch-



Abb. 41. Gewölbe-Schlussstein im Mailänder Dom.

altars von S. Eustorgio, der ganz zweifellos der Richtung des Giovannino de' Grassi und des Paolino da Montorfano angehört. Und dort wie hier stammt jenes nordisch-gothische Element nur aus mittelbarer Ueberlieferung, vor allem wohl von dem gelegentlichen Aufenthalte lombardischer Scarpellini in französischen und deutschen Bauhütten, und ist — man betrachte die Köpfe! — mit echt italienischen Typen verbunden. —

Es war geboten, diesen langsamen Uebergang der Mailänder Plastik von der Gothik zur Renaissance hier eingehender zu schildern, denn bereits in ihr wurzeln einzelne Elemente, welche der specifisch lombardischen Frührenaissance das Gepräge geben. Der malerische

1) Von ähnlichem Liebreiz ist die Halbfigur der Jungfrau mit dem Schwerte an der gleichen Stelle des Westfensters am nördlichen Querschiff. Die benachbarte Halbfigur eines bärtigen Bischofs am ersten nördlichen Langhausfenster, dessen energisches Haupt ebenfalls die Art Jacopinos spiegelt, ist wohl der S. Ambrogio, den Paolino da Montorfano kurz vor der Sa. Agnes bemalt und vergoldet hatte.

2) Genannt seien: die Prophetenstatue der zweiten Reihe in der Laibung des westlichen Fensters des nördlichen Querschiffs, diejenige an der Südseite des südlichen Eckpfeilers des großen Mittelfensters und der S. Bartolomeus am ersten Pfeiler des nördlichen Querschiffs neben der Tribuna. Eine Statue dieser Gruppe, die des S. Andreas, ist in das Museo Archeologico der Brera gelangt.

Realismus, welcher diese Domsulpturen aus dem Beginn des Quattrocento kennzeichnet, sollte erst am Ende des Jahrhunderts seine reifsten Blüten treiben. Unter diesem Gesichtspunkt werden die Paolino da Montorfano, Matteo Raverti und Jacopino da Tradate kunsthistorisch zu Vorläufern der Renaissancemeister, der Cazzaniga, der Mantegazza, der Rodari! —

Aber auch das Fremde, das Unlombardische in diesem Stilbild ist gewissermaßen kennzeichnend für die zukünftigen Schicksale der lombardischen Plastik. Schon im nächsten Capitel werden wir die lombardische Frührenaissance unmittelbar unter dem Zeichen der Florentiner Kunst zu behandeln haben. Auch dafür ist jetzt der Boden gewonnen. Der ausgesprochenen Vorherrschaft des toscanischen Einflusses seit der Mitte des Quattrocento ist, wie sich ergab, schon in dessen ersten Jahrzehnten kräftig vorgearbeitet worden. Und mit dieser Thatsache rückt die geschilderte Entwicklungsphase der lombardischen Kunst in unmittelbaren Zusammenhang mit der allgemeinen Kunstgeschichte ganz Oberitaliens. Ist sie doch lediglich eine bisher unbeachtete Aeuferung eines längst bekannten kunsthistorischen Vorganges! Im ganzen Norden der Halbinsel beginnt in dieser Epoche der Widerschein jenes Feuers sich zu zeigen, welches in Florenz durch Brunelleschi, Ghiberti, Donatello und Masaccio schon zu leuchtender Flamme geschürt wurde, und seine Strahlen bewirken schon damals aller Orten einen Läuterungsprocess der heimischen Art. Für die Lombardei ist diese Erscheinung außerhalb der Hauptstadt erst vor kurzem von mehreren Seiten eingehend erörtert worden.¹⁾ Der kleine Burgflecken Castiglione d' Olona, wenige Meilen von Mailand entfernt, war durch die Fresken des Florentiners Masolino längst als eine Pflanzstätte toscanischer Kunst berühmt. Neuerdings hat das Studium dieser Malereien die Aufmerksamkeit auch auf den dort erhaltenen stattlichen Sculpturenschatz gelenkt, und auch in ihm hat man mit Recht das Walten florentinischer Art erkannt. Dabei ist jedoch die schlagende Analogie, welche die im obigen geschilderte Entwicklung der Mailänder Plastik, speciell diejenige des Domes, zu den figürlichen und ornamentalen Bildwerken von Castiglione d' Olona bietet, noch nicht einmal beachtet worden. In der That stößt man in Castiglione auf die Zeugen des gleichen Entwicklungsprocesses, den wir am Mailänder Dom verfolgten. Das figurenreiche Lünettenrelief am Portal der dortigen Collegiatkirche von 1428 (Abb. 42) zeigt noch genau jenes Stadium der Florentiner Plastik, unter dessen Einfluß die zuletzt erörterte Phase der lombardischen Plastik entstand. Diese Verbindung von „gothischer Tradition und Frührenaissance“ in der Haltung, besonders aber in der Gewandbehandlung, in diesem „fließenden Faltengehänge, das zwischen allen Vorsprüngen und Höhepunkten seine Bogenlinien ausspannt und als waldende Draperie auf den Boden gleitet,²⁾ ist allerdings durchaus „im Geschmack“ der früheren Arbeiten“ der Toscaner Niccolò d' Arezzo und Ghiberti. Aber wir fanden



Abb. 42. Hauptportal der Collegiatkirche in Castiglione d' Olona (nach Fumagalli).

1) Vergl. Diego Santambrogio, *Il Borgo di Castiglione Olona presso Varese*, Milano 1893, und Schmarsow, *Masaccio-Studien*. I. Castiglione d' Olona mit den Malereien des Masolino. Erste Lieferung. Kassel 1895.

2) Schmarsow, a. a. O. S. 10.

diese Art auch bei Lombarden, vor allem bei der Papststatue des Jacopino da Tradate, und diese ist vor dem 1428 datirten Lünettenrelief in Castiglione entstanden (1419 bis 1424). Ja, ein analoges Stilbild — immer mit der gleichen Parallele zur Florentiner Kunst — zeigt sich in der figürlichen Plastik des Mailänder Domes vom Beginn des Quattrocento an, überall im Kreise des Paolino da Montorfano, des Matteo Raverti und des Jacopino da Tradate. In Mailand kann die Beziehung zu Florenz möglicherweise durch den Aufenthalt des Niccolò d'Arezzo selbst erläutert werden — in Castiglione aber bleibt dessen persönlicher Antheil aus chronologischen Gründen so gut wie ausgeschlossen.¹⁾ Auch Schmarsow sieht den „Florentiner“, welcher jenes Lünettenrelief schuf, nur „in der unmittelbaren Nachbarschaft“ des Aretiners.²⁾ Vor der näheren Bestimmung dieses Künstlers fordert er mit Recht eine selbständige Sichtung der oberitalienischen Plastik im Hinblick auf die „Florentinischen Ableger“ innerhalb der oberitalienischen Localkunst. — Soweit diese Aufgabe unser Specialthema, die Plastik des Mailänder Domes, berührt, ergab sie dort unmittelbaren Florentiner Ursprung am wahrscheinlichsten für jene Heiligenstatuetten der Arca und der Guglia Carelli, und zwar dort vielleicht einen Eingriff des Niccolò d'Arezzo selbst. Dieser müßte dann aber jedenfalls schon zwei Jahrzehnte vor der Entstehungszeit der Sculpturen von Castiglione erfolgt sein, und in diesen zwanzig Jahren konnten wir am Mailänder Dom einen stetigen Fortschritt auf den Bahnen jener zur Renaissance führenden Florentiner Uebergangskunst feststellen, als dessen Träger Lombarden gelten müssen, besonders Matteo Raverti und Jacopino da Tradate. — Möglich bleibt es also jedenfalls, daß auch der Bildhauer von Castiglione ein Lombarde aus dem Kreis der beiden genannten Meister gewesen. Liegt es doch an sich nahe, daß der Stifter jenes Reliefs, der Cardinal Branda — mochte er für die Malerei immerhin einen Toscaner berufen — sich bei der plastischen Ausschmückung seiner Bauten, ebenso wie bei deren Errichtung selbst,³⁾ eines Lombarden, eines der zahlreichen Bildhauer der fabbrica des Mailänder Domes bediente. War doch auch der zum Prior der neuen Collegiatkirche ernannte Geistliche ein

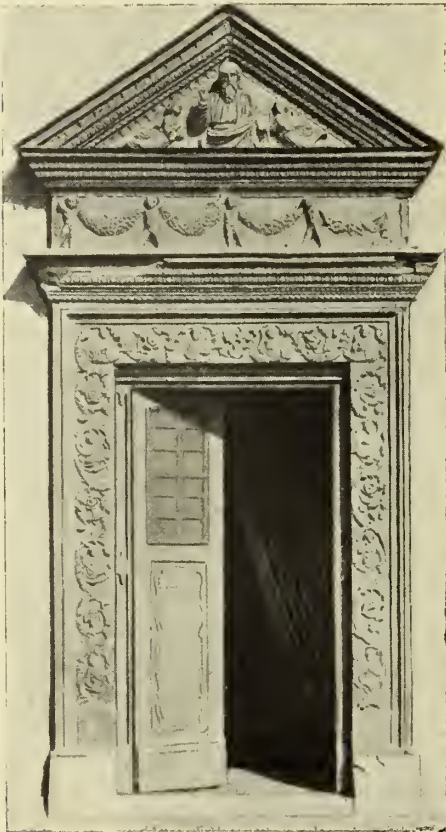


Abb. 43. Hauptportal der
Chiesa della Villa in Castiglione d'Olona
(nach Fumagalli).

Erzpriester der Mailänder Kathedrale! Und auch einige unter den zahlreichen übrigen Sculpturen von Castiglione könnten dem das Wort reden, so die beiden Colossalfiguren an der Front der Chiesa della Villa,⁴⁾ S. Antonius Abbas und vor allem der Riese Christoforus mit dem Christkind. Wer die geschilderten „Gigantén“ des Mailänder Domes näher mustert, wird Schmarsows Behauptung,⁵⁾ „kein Bildner Oberitaliens habe damals diese Herrschaft über naturwahre Formen besessen“, nicht zustimmen können.⁶⁾

1) Vergl. Milanese in der Vasari-Ausgabe. II. S. 139 Note 2.

2) a. a. O. S. 20.

3) Vergl. Schmarsow, a. a. O. S. 8.

4) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 26.

5) a. a. O. S. 16.

6) Es sei hervorgehoben, daß auch Schmarsow bereit ist, in der Marmorfigur des todtten Christus am Altar der Chiesa della Villa (Abb. bei Santambrogio. Taf. 28) ein Werk eines Lombarden, eines Sohnes des Jacopino da Tradate, Samuele, zu sehen; a. a. O. S. 18.

Allein es soll nicht bestritten werden, daß dieser S. Christoforus die unmittelbarste stilistische Verwandtschaft mit dem Lünettenrelief der Collegiatkirche hat, und die übrigen Bildwerke von Castiglione, die Schmarsow unter Annahme eines zeitlich bedingten graduellen Fortschrittes fast sämtlich dem gleichen Meister zuzuschreiben geneigt ist, führen noch ein gutes Stück auf dem Pfad der Renaissance weiter, als selbst die bisher erörterten Sculpturen des Mailänder Domes: besonders das Portal der Chiesa della Villa (Abb. 43) mit seinem zierlichen Rankenwerk, aus welchem die Halbfiguren von Propheten und Kirchenvätern herausragen und vollends mit seinem echten Renaissancefries Festons tragender Putten, wie sie Masolino am Palast des Herodes auf dem Salome-Fresco im Baptisterium gemalt hat.¹⁾ Diesen Putten ist in Mailand noch nicht einmal der reifste unter den Genannten, jener nackte Knabe im Gewölbenschlußstein neben der Sacristei, an Formschönheit ebenbürtig, und das Gleiche gilt auch von den Terracotta-putten, die an dem Castiglione-Palast die Rankenumrahmung des Fensters beleben, und von ihren nach Varedo gelangten Brüdern;²⁾ es gilt von den Putten an den Langseiten des Branda-Sarkophages in der Collegiatkirche und an den noch viel reiferen am Taufbecken im Baptisterium;³⁾ es gilt endlich analog, im Vergleich mit den Mailänder Giganten, von den feinen Krieger- und Frauenfiguren („Krieg“ und „Frieden“) an den Seitenwänden jenes Palastfensters (Abb. 44).

Auch durch diese Sculpturen von Castiglione d' Olona aber wird der Blick ferner wiederum nach Osten, nach Venedig gelenkt. Der lebenswürdige Typus üppig gelockter Mädchenengel, welche in Castiglione am Branda-Sarkophag die Inschriftrolle halten,⁴⁾ über dem Seitenportal der Chiesa della Villa knieend die Monstranz, das Zeichen der Congregatio del SS. Corpo di Cristo tragen, und in handwerksmäßiger Vergrößerung auch an dem kleinen Ciborium im Chor der Collegiata die Thür bewachen (Abb. 46), ist am häufigsten in Venedig anzutreffen. Es sei nur das Antependium des Altares der „Madonna dei Mascoli“ in der Marcuskirche (1430) (Abb. 45), das köstliche Relief über dem Seitenportal von Sa. Maria dei Frari⁵⁾ und die minder bekannte Gruppe über der Sacristeithür in S. Stefano namhaft gemacht. Daß dieser Typus jedoch florentinischen Ursprungs ist, lehrt seine höchst charakteristische Ausbildung in den Engelfiguren, welche am Grabmal des Brenzoni in S. Fermo zu Verona (um 1420) den Sarkophagdeckel des auferstehenden Christus heben: an dem Werk des Florentiners Giovanni di



Abb. 44. Fenster des Castiglione-Palastes
in Castiglione d' Olona
(nach Fumagalli).

1) Vergl. Schmarsow, a. a. O. S. 72.

2) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 20 und 21.

3) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 50.

4) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 45.

5) Abbildung bei Paoletti, a. a. O. I. Taf. 11.

Bartolo il Rosso.¹⁾ Ja diese Florentiner Herkunft kann in Castiglione d'Olona selbst erkannt werden, denn denselben Typus tragen die Engel Masolinos. Man beachte nur die beiden unteren zur Linken Gottvaters schwebenden Adoranten in der Halbtonnenwölbung des Chores im dortigen Baptisterium! Nicht minder augenfällig sind diese Analogien zu venezianischen Werken in der Decoration und in der ornamentalen



Abb. 45.
Engel an der Predella
des Altares der
Madonna dei Mascoli
in der Marcuskirche
zu Venedig.

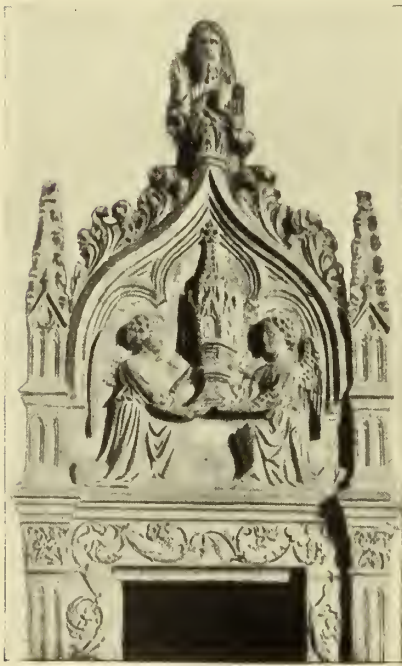


Abb. 46. Ciborium-Tabernakel über
der Chorthür in der Collegiatkirche
zu Castiglione d'Olona
(nach Fumagalli).

Detailirung. Dem Aufbau des eben genannten Altares der Madonna dei Mascoli kommt in der Collegiata zu Castiglione der des dreitheiligen Altares²⁾ am Ende des linken Seitenschiffes — seine Statuen sind dürftigste Arbeit — außerordentlich nahe. Das gothische Stabwerk an den Seitenpfosten des reichen Steinportales am Castiglione-Palast (Abb. 47) mit seinen üppigen Blattcapitälen kehrt in Venedig sehr häufig genau wieder, beispielsweise an dem interessanten Marmoraltar in der S. Pietro-Capelle der Frarikirche (Abb. 48). Die für Castiglione am meisten charakteristische Form des Rankenwerks mit den „breitblättrigen Sternblumen, aus deren Mitte hier und da ein langer Staubwedel hervorwächst“, jener Typus, der dort am Portal der Chiesa della Villa, im Fensterfries des Palastes, ja selbst noch an jenem kleinen Ciborium in der Collegiata auftritt, stammt allerdings zweifellos vom nördlichen Florentiner Dompotal, aber er findet sich gleichzeitig auch in Venedig häufig, ja auch am Mailänder Dom, an den Sacristeifenstern. Und neben diesem Rankenwerk herrscht in Castiglione in Stein und Terracotta, besonders an den Kriechblättern des Palastportales und seiner Fenster, aber auch an den Consolen der Thonstatuen in der Chiesa della Villa³⁾, und selbst noch am Taufbecken im Baptisterium jene malerische, akanthusartige Form reich gelappter Blätter vor, deren Leitpunkte durch Bohrlöcher bezeichnet sind: der bekannte Haupttypus spätgothischen Blattwerkes in Venedig, wo er von der noch schlichten Behandlung an den Säulencapitälen des Dogenpalastes durch mannigfache Zwischenstufen bis zur üppigsten Gestaltung an der Front von Sa. Maria del Orto, am Portal von S. Stefano, an jenem Seitenportal der Frarikirche und endlich an der Porta della Carta gelangt ist.

Also auch durch die Sculpturen von Castiglione d'Olona wird man zunächst auf die in Venedig vertretene Gruppe Florentiner Künstler gelenkt. Allein bezeichnender Weise nicht auf deren bekannteste Persönlichkeiten, auf die Schöpfer des Mocenigo-Monumentes (um 1423) in S. S. Giov. e Paolo, Pietro di Niccolò und Giovanni di Martino, denn diese gehören unmittelbar in den Kreis Donatellos, dessen Weise in Castiglione an keiner einzigen Stelle auch nur annähernd so lebhaft anklingt, wie an jenem venezianischen Dogengrab; eher noch darf man auf die bis jetzt nur als die „Florentiner

Thonbildner“ bekannte Künstlergruppe schließen, deren Wirksamkeit zuerst von Wilhelm Bode in das rechte Licht gerückt worden ist.⁴⁾

1) Vergl. des Verfassers Studie: Das venezianische Grabdenkmal der Frührenaissance. Jahrb. d. K. Preufs. Kunstsamml. 1889 S. 92.

2) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 44 bis.

3) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 31.

4) Vergl. besonders dessen grundlegenden Aufsatz in den gesammelten Studien: „Italienische Bildhauer der Renaissance“. Berlin 1887. IV. S. 58 ff. und neuerdings im Text zu der im Erscheinen begriffenen Bruckmann'schen Publication: „Denkm. d. Ren.-Sculpt. Toscanas.“ S. 7 ff. „Florentiner Thonbildner.“

Zu deren Arbeiten stehen in der That auch die bemalten Terracottastatuen im Innern der Chiesa della Villa, die Terracottafenster des Castiglione-Palastes, und das kleine, arg zerstörte Thontabernakel mit der thronenden Madonna in der Via Castiglioni¹⁾ in Beziehung. — Leider aber sind auch innerhalb dieses Zusammenhanges, wie bereits Schmarsow andeutet, die Analogien zu einzelnen ja auch unter sich verschiedenen Hauptwerken, wie zu den Thonreliefs der Pellegrini-Capelle in Sa. Anastasia in Verona und zum Grabmal des Beato Pacifico Buon in der Frarikirche zu Venedig, das mit dem Brenzoni-Monument Rossos so nahe Verwandtschaft zeigt, stilkritisch nicht greifbar genug, um auf eine Identität der Meister zu schließen. Der Hinweis auf die Identität des Schulzusammenhanges muß vorerst



Abb. 47. Hauptportal des Castiglione-Palastes
in Castiglione d' Olona
(nach Fumagalli).

genügen. Und er liefert den speciellen Zielen unserer Untersuchung eine neue, überraschende Bestätigung der obigen Hypothesen über einen Hauptmeister der Mailänder Domsulpturen: unmittelbar neben jenen Toscanern in Venedig, neben jenem Pietro di Niccolò da Firenze, der als Sohn des Niccolò d' Arezzo²⁾ gelten darf, arbeitete 1434 an der Ca' d' Oro Matteo Raverti!³⁾ Also wiederum ein Beleg dafür, dass jene auffällige Vorherrschaft toscanischer Einflüsse, die man in Castiglione d' Olona feststellte, und die wir in der Mailänder Dombauhütte verfolgt haben, hier wie dort und wie in Venedig in erster Reihe wohl



Abb. 48.
Pfeiler
am
S. Pietro-
Altar in
Sa. Maria
dei Frari
in
Venedig.

Begegnung, durch gleichzeitige Arbeit toscanischer und lombardischer Meister im Dienste der gleichen Aufgaben zu erklären ist.

Das reichste und reifste Werk dieser Stilweise hat man bisher infolge der jetzt mit ihm verbundenen späteren Renaissanceetheile in seiner stilistischen Eigenart seltsam verkannt. Es ist der Untertheil des großen mittleren Borromeo-Monumentes auf Isola Bella.⁴⁾ Sein Schmuck steht in seiner Verbindung von mittelalterlicher Tradition und einer sowohl inhaltlich wie formal klar ausgesprochenen Renaissanceekunst fast schon neben den

1) Abbildung bei Santambrogio, a. a. O. Taf. 22 (Casa già Magenta).

2) Dieser selbst war vergeblich nach Venedig berufen worden: 1403 erklärt die Signoria von Florenz, man könne ihn nicht entbehren.

3) Vergl. Paoletti, a. a. O. S. 26.

4) Vergl. den Aufsatz Diego Santambrogios in der Zeitung: „La Perseveranza“ am 14. Juni 1892 und seine reich illustrierte Monographie: I Sarcofagi Borromeo etc. all' Isola Bella. Milano 1897. Der dort auf Grund einer Urkunde aus dem Jahre 1475 als Meister dieses Denkmals angesprochene Bildhauer Gian Antonio Piatti könnte eher für die Sarkophagreliefs und den oberen Theil des Monumentes in Betracht kommen, deren Stilweise von dem unteren ganz verschieden ist.

späteren seitlichen Dompfortalen von Como und der Guglia Omodeos am Mailänder Dom, inniger aber scheint er doch noch mit der Porta della Mandorla in Florenz und mit den Quattrocento-Sculpturen des Dogenpalastes in Venedig verknüpft. So laufen also auch hier die im Obigen aufgedeckten Fäden zusammen. Und wieder wird dies in der Lom-



Abb. 49. Statue der S. Agnes am Mailänder Dom.

bardei selbst durch die geschilderten Bildwerke des Mailänder Domes und der Bauten von Castiglione vermittelt. Der Hauptteil des Borromeo-Monumentes, die Reihe seiner sechs Kriegerfiguren mit den Wappenschilden, schließt sich an die zuletzt erörterten Giganten des Domes an und hat mit diesen die Beziehungen zu den Figürchen am Portal und am Fenster des Castiglione-Palastes gemein. Dort (Abb. 44 und 47) kehren auch die über das Grabmonument mit so freigebiger Hand vertheilten Putten, die gelockten Engel, und das Blattwerk nebst der ganzen gothisirenden Gestaltung der Pfeiler wieder. Damit würde dieser Theil des Borromeo-Denkmales füglich, der heutigen Datirung entgegen,¹⁾ in die erste Hälfte des Quattrocento zurückrücken, und stilistisch kann dies nur durch die ganz auffallend starke Durchsetzung dieses decorativen Bildschmuckes mit echt antiken Elementen in Frage gestellt werden. Bei diesem stillkritischen Ergebniss drängt sich nun zuletzt auch bei diesem Werk wiederum der Name des Künstlers auf die Lippen, dessen Schaffen diesem gemischten Stilbild am ehesten entspricht, und der mit dem der Borromeo auch geschichtlich — durch das venezianische Grabmal — verbunden ist: des Matteo Raverti. Hat dieser Meister, der nach Mafsgabe seiner bisher geprüften Arbeiten an der Wende der lombardischen Spätgotik steht, hiermit sein Lebenswerk gekrönt, indem er — über jene seine früheren, mehr decorativen Mailänder und venezianischen Sculpturen allerdings weit hinausgehend — die heimische Kunst hier schon unmittelbar in die Bahnen der Florentiner Renaissance hinübergeleitete, als der kühnste Vor-

kämpfer der kommenden Zeit? — Die nähere Erörterung dieser Frage muß der Monographie des ganzen Denkmales im zweiten Bande unserer Untersuchungen vorbehalten bleiben.

1) Nach Santambrogio trägt einer der Krieger ein von den Borromeo angeblich erst 1487 aufgenommenes Wappenzeichen. Ist diese Datirung gesichert, und ist das Wappenzeichen nicht vielleicht erst später hinzugefügt worden? — In einem soeben (24. Juni 1897) in der Zeitung „La Perseveranza“ veröffentlichten ebenso knappen wie gehaltreichen Artikel kündigt Giulio Carotti eine umfassende Untersuchung über das Borromeo-Denkmal an, in welchem auch er jenem Hauptteil desselben die oben gekennzeichnete kunsthistorische Stellung giebt. Zugleich aber bringt er für diese Datirung eine neue

Hier möge vorerst nur betont werden, dafs auch dieser zweifellos schönste Theil des erst jüngst so eingehend gewürdigten Borromeo-Monumentes im Sinne pragmatischer Stilkritik mit der geschilderten Epoche der Mailänder Kunst zu verbinden ist.

* * *

Ein selbständiger malerischer Realismus, nordisch-gothische Einwirkungen und eine Beeinflussung durch die in ganz Oberitalien verbreitete Uebergangskunst von Florenz — das also sind die drei Elemente, aus denen sich das Stilbild der Mailänder Plastik um 1450 zusammensetzt. Am schwächsten ist in ihnen diejenige Seite der Frührenaissance, welche man letzthin als deren Hauptkennzeichen anzusehen gewöhnt ist: die bewufste Wiederbelebung der Antike im Ornament und im Figürlichen. Dagegen nimmt in Mailand der malerische Realismus und die Einwirkung bald französischer, bald süddeutscher Gothik eine wichtigere Stelle ein als in Toscana und in Venedig. Gerade dadurch wird das Stilbild dieser Mailänder Sculpturen oft so eigenartig. Die gothische Weise hallt in ihnen noch lange nach. — Ein köstliches Beispiel bietet die Statue der S. Agnes, welche jetzt, offenbar versetzt, oben in der Laibung des westlichen Fensters des nördlichen Querhauses steht (Abb. 49). Das Frauenideal der Minnesängerzeit glaubt man in ihr zu erblicken, in dem schlanken Leib, vor allem aber in diesem lieblichen Kopf mit dem langgelockten Haar, welches ein Blumenkranz umwindet. Es ist eine Weiterbildung eines echt gothischen Typus, und auch die Haltung wirkt durch die leichte Neigung des Hauptes und des Oberkörpers gothisch. Allein es ist zugleich ein echt oberitalienisches Werk, allerdings nicht die „S. Agnes“ des Benedetto Brioschi von 1491, sondern wohl vor 1440 entstanden.¹⁾ Auf dieser Statue ruht in der That jener ganz eigenartige Zauber, den die Verbindung germanischer und italienischer Elemente in dieser Epoche zuweilen gewinnt.

Mit diesen Ergebnissen ist das Studium des reichen Schmuckteppichs, welchen das Ende des Tre- und die erste Hälfte des Quattro-centos über den Mailänder Dom gebreitet hat, vorerst zu beenden. In der Baugeschichte des Domes ist schon das Jahr 1418, in welchem gelegentlich des Aufenthaltes Papst Martins V. die bis dahin ausgebaute östliche Hälfte des Baues durch die Weihe des neuen Hochaltares einen gewissen Abschluß empfing, ein Markstein. Die folgenden Jahrzehnte setzen eben fast lediglich die decorative Kunst in Thätigkeit, und immer spärlicher fließen nun selbst deren Aufgaben: auch dies wohl eine Folge der Thatenlosigkeit, in welcher das künstlerisch einst so regsame Geschlecht der Visconti in seinem letzten Vertreter, Filippo Maria, hinsieht. Bezeichnend genug, dafs der kommende Umschwung der politischen Verhältnisse sich auch in der Künstlergeschichte des Domes spiegelt! Filippo da Modena wird 1448 seines Amtes als „ingegnere della fabbrica“, welches er seit 1404 bekleidet hatte, enthoben. Angeblich geschah dies seiner „allbekanntem“ mislichen Privatverhältnisse wegen. Aber dieses Disciplinerverfahren scheint doch mehr ein Vorwand zu sein, der erst ausreichte, als Filippus Gönner, der letzte Visconti, selbst vom Schauplatz abgetreten war. Darauf deutet die sonst befremdliche Thatsache hin, dafs der neue Machthaber, Francesco Sforza, sogleich den Sohn Filippus, den Meister Giorgio degli Organi, mit ähnlich warmen Worten zum ingegnere vorschlägt, wie einst Filippo selbst im Hinblick auf seinen Vater von Giangaleazzo empfohlen worden war. Das muthet wie die fürstliche Remedur einer republicanischen Ungerechtigkeit an! Wie dem aber auch sei: das Geschick Filippus ist im Sinne der lombardischen Kunstgeschichte bedeutungsvoll. Dem Zeitalter der Sforza gegenüber war er ein Vertreter der „alten Zeit“. Wie politisch und wirthschaftlich, so fand dieselbe auch künstlerisch mit der Herrschaft des Sforza ihren Abschluß, und von neuem sollte toscanische Kunst ihre läuternde Kraft in Mailand bewähren.

Stütze, indem er diesen Teil des Monumentes mit dem vom conte Vitaliano Borromeo († 1449) für die Sa. Giustina von Padua in S. Francesco Grande zu Mailand gestifteten Denkmal identificirt. (Vergl. dagegen Santambrogio, a. a. O. S. 38f.) Carotti glaubt die Autorschaft Ravertis zweifellos machen zu können.

1) Das Wappenzeichen auf den Mantelschliesen giebt keine sichere Datirung.

Zweites Capitel.

Der Uebergangstil.

„In Firenze, piu che altrove, venivano
gli uomini perfetti in tutte Parti.“

Vasari.



Florenz wird für alle Zeiten der strahlende Mittelpunkt der Frührenaissance bleiben. Seit jenen berühmten Worten, die Vasari¹⁾ dem ersten Lehrer Peruginos in den Mund legt, bis zu den sorgsamsten kunstgeschichtlichen Einzeluntersuchungen unserer Tage mußte dies Bekenntnifs immer und immer wieder erneut werden. Ja je mehr sich die Forschung der Provinzial- und Localkunst und deren Meistern zuwendet, um so mehr scheint die Florentiner Frührenaissance an Bedeutung zu gewinnen. Bald offen zu Tage liegend, bald im Wirbel der einander begegnenden Strömungen verborgen, ist sie thatsächlich fast stets der Urquell aller jener Wellenkreise, welche das künstlerische Leben in ganz Italien zieht.

Das gilt auch auf unserm Stoffgebiet.

Von einer nationalen Geschmacksrichtung geschaffen, von einer stetigen Künstlertradition getragen, hatte sich der lombardische Stil seit dem Ende des Trecento eigenartig entwickelt, die gelegentlichen transalpinen Einflüsse schnell verarbeitend. Schon in den ersten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts aber gewann die Einwirkung Toscanas eine beachtenswerthe Kraft: bereits ein Hinweis darauf, dafs sie, wie in Venetien, so auch in der Lombardei berufen sei, die zukunftsreichen, im oberitalienischen Boden entstandenen Keime nationaler Kunstweisen zur Blüthe und Reife zu bringen.

Die Zeit, in der diese schon zuvor begonnene Mission kunsthistorisch in eine klare Beleuchtung tritt, ist auch politisch von der Vergangenheit geschieden. Es ist die Epoche Francesco Sforzas. Er war eine Soldatennatur. An der Wiege des unehelichen Condottierensohnes hatten die Musen nicht gestanden, und die Laufbahn, welche ihn zur Fürstenwürde führte, war nicht geeignet, sie ihm zu nähern. Aber der zielbewufste Ehrgeiz, das klare, kraftvolle Erfassen der Verhältnisse, die, mit ungewöhnlichem Glück gepaart, ihn zum Erben eines legitim gewordenen Herrschergeschlechtes erhoben hatten, mußten sich, nachdem das Ziel erreicht war, in dem Bestreben äußern, es auch als Mäcen den geborenen Fürsten gleich zu thun. Seine ganze Persönlichkeit kam ihm dabei wenigstens äußerlich zu statten. Dafür bürgt deren bekannte Charakteristik durch den päpstlichen Menschenkenner Pius II.²⁾ besser, als alle „Sforziaden“ seiner Höflinge. Ein individuelles Verhältnifs zur Kunst aber hatte Francesco Sforza nicht, ja auch kaum einen auf Prachtentfaltung gerichteten Sinn. Eher könnte das noch von seiner Gattin Bianca Maria behauptet werden. Jedenfalls brachte schon das Ehebündnifs beider (1441),³⁾ und vollends dann die neue Fürstenwürde die stagnirende Kunstthätigkeit in der Lombardei auf allen Gebieten in Flufs. Man spürte wieder den fördernden Willen eines energischen Oberhauptes!

1) Ed. Milanesi. III. S. 567f.

2) Vergl. J. Burckhardt, Die Cultur der Renaissance in Italien. IV. Aufl. Leipzig. 1885. S. 40.

3) Vergl. Calvi, a. a. O. II. S. 86f.

Hat derselbe aber auch an jenem kräftigeren Vorstofs der Florentiner Kunst un-mittelbaren Antheil?

Außerlich ist das zunächst nicht unwahrscheinlich. Der von Francesco Sforza am meisten bevorzugte Künstler war ein Florentiner: Antonio Filarete. Allein diese Auszeichnung erfolgte kaum seiner Kunst halber, vielmehr vor allem deswegen, weil Filarete durch Piero de' Medici empfohlen worden war. — Und dieses Freundschaftsverhältnifs zwischen dem Mailänder und dem Florentiner Machthaber entschied auch bei der wenigstens mittelbaren Hinzuziehung des zweiten, dem Filarete wesentlich überlegenen Florentiners, Michelozzos, denn dabei galt es, ein Geschenk des Sforza an Cosimo zu schmücken: den *bancor Mediceo* in Mailand, in welchem der Florentiner Geschäftsträger der Medici, Pigello Portinari wohnte, und dieser wiederum stiftete den zweiten Mailänder Bau, an welchem Michelozzo höchst wahrscheinlich theilhaftig ist, die Cappella di S. Pietro Martire bei S. Eustorgio. — Keinesfalls aber kann man Francesco Sforza selbst als einen hauptsächlichsten Vorkämpfer der Renaissance rühmen. Künstlerische Fragen lagen ihm überhaupt fern, sicherlich zu fern, um ihre halben Beliebtheit in Mailand auch nur im geringsten zu gefährden. Und dies wäre wenigstens einzelnen Kreisen der Stadt gegenüber doch wohl nicht ganz ausgeblieben, wenn Francesco die „neue“ antikisirende Florentiner Kunstweise durch seinen Machtspruch zum Sieg gebracht hätte. Das hätte damals nur mit Uebergehung der einheimischen Künstlerkräfte geschehen können und im Gegensatz zu der vor allem in der Dombauhütte begreiflichermaßen streng behüteten Ueberlieferung. Die Dombauverwaltung sah es jedenfalls lieber, dafs der Fürst durch warme Empfehlung¹⁾ des Giorgio degli Organi dessen Vater Filippo rehabilitirte, als dafs er ihr den Toscaner Filarete zuwies. Auch Francescos Interesse für den letzteren hält sich in bestimmten Schranken. Alle Beredsamkeit des Toscaners zu Gunsten der Florentiner „maniera antica“, welche sein „Tractat“ so aufdringlich bekundet, alle seine thörichten Spottworte über die „*usanza moderna*“, die lombardische Gothik, scheinen in diesem Sinne erfolglos geblieben zu sein. —

Wenn dennoch diese aus halb politischen Rücksichten erfolgte Berufung Filaretes und Michelozzos zum Schmucke Mailands ohne eine Förderung seitens des Herzogs, und im geheimen oder offenen Widerspruch zu den älteren lombardischen Meistern, genügte, um nach der Lombardei von neuem einzelne Strömungen der toscanischen Renaissance zu leiten, so ist dies ein weiteres Zeugniß für deren ureigene Kraft.

Zu einem vollständigen Sieg aber führte dieselbe auch in dieser Epoche noch nicht — nicht einmal in allen Werken dieser Toscaner selbst, geschweige denn in den von ihnen beeinflussten gleichzeitigen Schöpfungen der Lombarden. Vielmehr entsteht eine Mischkunst, eine Compromißkunst, bei welcher die einzelnen Errungenschaften toscanischer Renaissance sich wiederum mit der malerischen Neigung oberitalienischen Geschmacks und den derselben entsprechenden Elementen gothischer Ueberlieferung verbinden: kunstgeschichtlich eine interessante Parallelscheinung zu dem etwa gleichzeitigen Stilbild Venedigs, nur freilich nicht ganz von gleichem Reiz und nicht von gleicher Ausdehnung. —

Ihr erstes charakteristisches Denkmal in Mailand ist das Ospedale Maggiore.

I. Das Ospedale Maggiore.

*Usus tristis, sed frons loci laetissima.
Sabellicus.*

„Ein trauriger Zweck, aber eine heitere Aufsenseite“ — so charakterisirt Sabellicus ein Lazareth Venedigs.²⁾ Das gilt für zahlreiche Hospitäler und Asylstätten Italiens. Mit gleicher Liebe, wie über Kirche und Palast, hat die schönheitsfrohe Renaissancekunst ihr

1) 7. Nov. 1450. Vergl. Boito, a. a. O. S. 203; Annali II. S. 140.

2) De situ Venetiae urbis vergl. Graevii Thesaur. Antiquit. Ital. V. 1. col. 92.

gefälliges Gewand über die Krankenhäuser gebreitet. Und mit ganz besonderem Recht, denn unter ihren gemeinnützigen Schöpfungen hat keine Gattung ihre Segnungen bis auf den heutigen Tag soweit in alle Classen der Bevölkerung getragen. Dabei haben Kunst und Zweckmäßigkeit hier einen ungewöhnlich harmonischen Bund geschlossen. Während die Profanarchitektur der Renaissance in der Anlage und Vertheilung der Räume ihren Sinn für monumentale Schönheit und Symmetrie sonst nicht selten auf Kosten der Brauchbarkeit und Bequemlichkeit bethätigt, weifs sie hier oft die künstlerischen und die praktischen Anforderungen in wahrhaft mustergültiger Weise zu verbinden. Ohne die Berücksichtigung dieser Bauten würde der Geschichte der Renaissancearchitektur ein besonders inhaltsreiches Blatt fehlen, und nicht besser könnte man dasselbe ausfüllen, als durch eine Beschreibung des einzigen Gebäudes, welches sich in Mailand noch heute an Popularität wie an Gröfse mit dem Dome messen kann: des Ospedale Maggiore.

„Frons loci lactissima“ — beinahe festlich in der That wirkt die heutige Façade des Riesenbaues an der Via del Ospedale mit ihren schier endlosen Arcaden- und Fensterreihen, und wenn man den majestätischen Hof betritt, und von dort aus die Krankensäle durchschreitet, von Saal zu Saal, von Halle zu Halle, die Kirche, die Verwaltungs- und die Nebengebäude bis zur Todtenkammer, dann mufs man, selbst abgesehen von allem Künstlerischen, die Gröfse und Zweckmäßigkeit dieser Schöpfung immer von neuem bewundern.

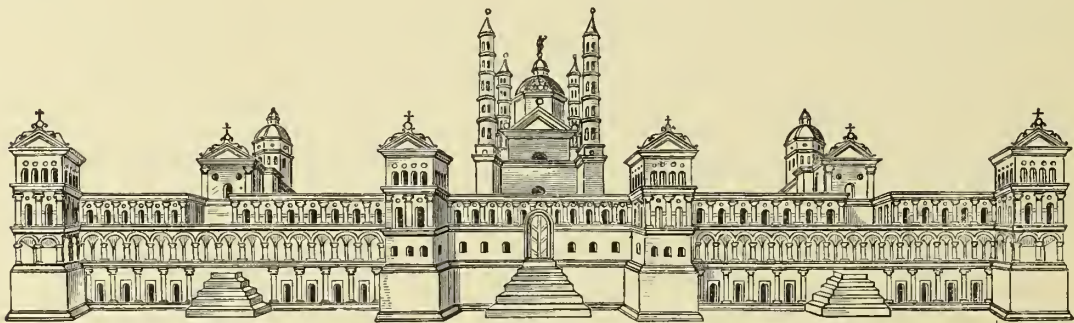


Abb. 50. Aufrifs des Spitals von „Sforzinda“ in Filaretes „Tractat“
(nach der Ausg. von Oettingen).

Allerdings ist die Ausführung dieses Riesenwerkes der Ruhm mehrerer Jahrhunderte. Erst 1801 ward es vollendet, dank der reichen Stiftung Giuseppe Macchis (1707). Auch die zweite Hauptepeche des Baues fällt erst in das 17. Jahrhundert und ist, wie jene dritte, nur durch die Freigebigkeit eines Mailänders, Pietro Carcanos († 1624) ermöglicht worden, und zu diesen beiden Hauptförderern des Baues seit der Renaissance gesellt sich bis zum heutigen Tag eine sehr große Schaar von Wohlthätern, welche stattlichere oder geringere Mittel mit wahrhaft großartiger Freigebigkeit dem Institut zur Verfügung stellen.¹⁾ Sie alle aber ergänzen, erweitern und vollenden letzthin doch nur, was die Renaissance geschaffen, sie sind lediglich die würdigen Nachfolger des ersten fürstlichen Stifterpaares, das mit der Gründung dieses Institutes sich vielleicht sein dauerndstes, volkstümlichstes Denkmal schuf: Francesco Sforzas und seiner Gattin Bianca Maria.

1) Vergl. besonders: Canetta, Cenni sull' Ospedale Maggiore di Milano. Milano 1880. (III. Ricordi dei Benefattori. S. 105 ff.) Dieses Buch Canettas, sowie seine kleinere Veröffentlichung: Cronologia dell' Ospedale Maggiore di Milano. Milano 1884. bietet noch immer die Grundlage für die Geschichte des Hospitales. Aus der übrigen Literatur über Filarete und das Hospital seien erwähnt: L. Corio, Antonio Filarete da Firenze. Ztschr. Il Politecnico. Milano. XXI. 1873. Nr. 12. S. 722 ff. Jansens Artikel in Meyers Künstlerlexicon „Averulino Filarete. II. S. 471 ff. von Oettingen, Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino, gen. Filarete, Leipzig 1888, und die Einleitung zur Ausgabe der „Tractates“. Quellenschriften zur Kunstgesch. Neue Folge. III. Wien 1890. Dohme, Filaretos Tractat von der Architektur; Jahrb. d. K. Preufs. Kunstsamm. 1880. I. S. 225 ff. Reminiscenze di Milano etc. II. S. 27 f. und d. Abb. Taf. 17 f.

Der Plan, Verwaltung und Ausübung der Krankenpflege in Mailand, die dort und in den Vorstädten damals auf neunundzwanzig Spitäler verzettelt war, zu vereinen, fällt schon in das Jahr 1448 und ging von dem Erzbischoff Enrico II. Rampini aus; ohne die Initiative des neuen Fürsten aber hätte er keine Verwirklichung finden können. Durch Schenkung des Bodens, an welcher sich Bianca Maria mit ihrer persönlichen Erbschaft reich betheiligte, und durch Abgabenerlaß schuf Francesco Sforza die nötige Grundlage,¹⁾ auf welcher das Riesenunternehmen mit den Einkünften der schon vorhandenen Krankenhäuser und mit Hilfe gelegentlicher Privatstiftungen ins Leben treten konnte. Am 1. April 1456 unterzeichnete er die noch vorhandene Stiftungsurkunde — ein charakteristisches Gegenstück zu derjenigen des Domes von Gian Galeazzo Visconti! — und am 12. April 1457²⁾ erfolgte die Grundsteinlegung.

Zum Architekten bestellte der Herzog keinen Lombarden, sondern einen Florentiner Antonio Averlino genannt Filarete. Allein man darf, wie bereits erwähnt, daraus kaum weitere kunsthistorische Schlüsse ziehen. Bei Berufungen dieser Art spielt ja nicht selten auch eine Verkettung von zufälligen Umständen mit, und eine solche scheint hier vorzuliegen. Verbürgtermaßen hat Piero de' Medici den Filarete an Francesco Sforza

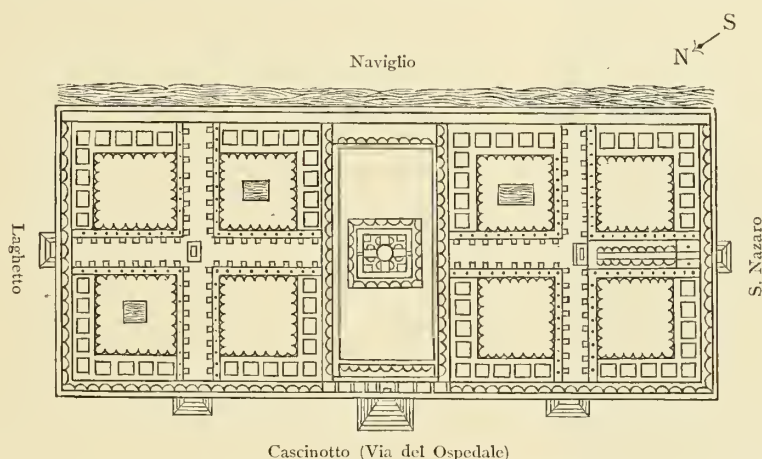


Abb. 51. Grundriß für das Ospedale Maggiore in Mailand in Filaretos „Tractat“ (nach der Ausg. von Oettingen).

empfohlen, und schon dies konnte für denselben Grund genug sein, den Florentiner zu beschäftigen, selbst wenn er — Vasaris Angaben entgegen — dessen römische Arbeiten kaum näher gekannt und bei der Berufung den Plan zum Hospital noch nicht näher erwogen hätte.

Filaretos Thätigkeit in Mailand ist schon seit dem Jahr 1451 bezeugt. Am 20. September desselben richtet er an Piero de' Medici ein Schreiben, in welchem er mit dem Ausdruck des Dankes für die ihm von diesem zu Theil gewordene Empfehlung höchst befriedigt von der Gunst seines neuen Herrn und von seiner Beschäftigung im Mailänder Castell spricht. Mit diesem Zeitpunkt beginnt die zweite Hauptperiode seines Lebens, nachdem die erste in Rom, die im Dienste Eugens IV. verhältnismäßig so glänzend gewesen, nach dessen Tode 1447 recht kläglich geendet hatte. Eines Reliquiendiebstahls beschuldigt, mußte er die Stätte seiner mindestens zwölfjährigen Wirksamkeit verlassen: im Rom Nicolaus V. scheint für ihn kein rechter Platz mehr gewesen zu sein. — Als er in die Dienste des Sforza trat, war er bereits ein gereifter Mann, über die Jahre hinaus, in denen eine persönliche Kunstrichtung durch äufere Verhältnisse in neue Bahnen gelenkt

1) Dazu auch Stiftung von Baumaterial. Vergl. Tractat S. 364.

2) Ueber die verschiedenen Widersprüche in den auf dieses Datum bezüglichen Nachrichten, und die für den 12. April 1457 sprechenden Wahrscheinlichkeitsgründe vergl. Oettingen. Biogr. Anm. 44 Seite 59 ff. Vergl. dazu Beltrami, Il Castello di Milano etc. S. 146 Anm. 1.

zu werden pflegt. Was aber brachte er selbst in die Lombardei mit? — Seine erhaltenen römischen Arbeiten¹⁾ ertheilen darauf eine genügende Antwort, besonders sein dortiges Hauptwerk, seine Broncethüren von S. Peter. Es gewährt bekanntlich kein völlig einheitliches Stilbild. Die vier großen Hauptfiguren in den oberen Feldern, „die leider durch ihre Ausdehnung für den Gesamteindruck der Thüren bestimmend werden“,²⁾ Christus, Maria und die Apostelfürsten, stehen scheinbar der Renaissancekunst überhaupt



Abb. 52.
Randornament von der Broncethür
Filaretos an der Peterskirche
in Rom.

fern, weit ferner jedenfalls, als die das Martyrium Petri und Pauli erzählenden quadratischen Reliefs unten, und vollends als die winzigen Reliefstreifen mit historischen Szenen, welche die Querbänder schmücken. Allein jene großen Figuren sind zweifellos archaisch gehalten, im Anschluß an altchristliche oder byzantinische Muster, neben denen die aus dem Kreise Donatellos beeinflusste Florentiner Quattrocentokunst nur leise zum Wort kommt. Ganz anders schon bei jenen figurenreichen Darstellungen. Drei Elemente bestimmen ihre kunsthistorische Stellung: die naive Frische des ganzen Erzählungstones, der malerische, theilweise noch ungeschickte Reliefstil, und das ausgesprochene Antikisiren im Detail. Für uns ist nur das Letztere wichtig, da aber sei nachdrücklich betont, daß Filarete hier, trotz Donatello und Mantegna, in der That als ein fast schon pedantisch-eifriger Vorkämpfer des Classicismus auftritt, genau so, wie später mit der Feder in seinem Tractat. Mit sichtlicher Freude bekundet er sein Studium römischer Antiken selbst im Kleinsten, nicht nur an den altrömische Typen zeigenden Rossen, an Rüstungen und Waffen, sondern auch an allen dem Relief einverleibten Baulichkeiten, vor allem an den thronartigen Tabernakeln der römischen Consuln, von den Stirnschädeln und Guirlanden im Fries bis herab zu den mit Greifenfüßen ausgestatteten und mit Medaillons belebten Sitzen. Muthet doch auch die eigenartige Thurmarchitektur im Vordergrund der „Kreuzigung Petri“ wie die Reconstruction eines antiken Bauwerkes an! — Und noch lebhafter äußert sich dieses Antikisiren in dem ornamentalen Rahmenwerk dieses Bilderschmuckes (Abb. 52 und 53), in seinen volutenartig gewundenen Akanthusranken, vor allem aber in den zahlreichen Figuren, Figürchen und Gruppen antiker Herkunft, die ihnen eingefügt sind: in diesen Delphinen, Centauren, Greifen, diesen mannigfachen Szenen aus dem Leben des Hercules, diesem Raub des Ganymed, Raub der Proserpina usw., nicht minder endlich in den zahlreichen Porträtköpfen römischer Kaiser, und in den schwebenden nackten Genien, die oben die Wappenschilder halten. Stofflich ist das Füllhorn des classischen Alterthums hier bereits sehr stark geplündert,³⁾ und seine Gaben überwuchern fast schon die mannigfachen Gebilde aus dem Thier- und Pflanzenreich, die ihnen, allerdings

schon die mannigfachen Gebilde aus dem Thier- und Pflanzenreich, die ihnen, allerdings

1) Vergl. zum Folgenden neben dem Artikel von Jansen in Meyers Künstlerlexicon II. S. 471 ff. von Tschudi, Filaretos Mitarbeiter an den Broncethüren von S. Peter. Rep. f. Kw. VII. 1884. S. 291 ff. und Bruno Sauer, Die Randreliefs an Filaretos Broncethür von S. Peter. Rep. f. Kw. XX (1897) S. 1 ff. Gute Abb. bei Bode-Bruckmann, a. a. O. Taf. 188 f.

2) Tschudi, a. a. O. S. 291.

3) In welchem Grade, darüber hat erst jüngst Sauer in dem erwähnten Aufsatz Aufschluß ertheilt.

ebenfalls reichlich genug, gesellt sind. — Allein der Inhalt ist hier überall „antikischer“ als die Form. Verräth doch schon die ganze Auffassungsweise der decorativen Aufgabe, die noch so kleinlich in einem wirren Nebeneinander, im Sinne rein kunstgewerblicher Zierart gelöst wird, eine starke Befangenheit, einen deutlichen Nachklang an mittelalterliche Art, den man auch in den formalen Details selbst noch oft wahrnimmt. In seiner Formenwelt an sich bleibt Filarete hier noch auf der Schwelle der Renaissance und dringt kaum weiter vor, als in Florenz Niccolò d'Arezzo und Nanni di Banco an ihrem Domportal schon viel früher gelangt waren.

Vergleicht man diese Formenwelt mit derjenigen, die um 1450 in Mailand eingebürgert war, so erhellt, daß die dortige Sculptur von diesem Bildner weniger eine Förderung ihres formalen Könnens, als eine Bereicherung ihrer Motive durch die antike Stoffwelt — diese allerdings in ausgedehntem Maße — empfangen konnte; daß ferner aber für die bauliche Decoration und das Ornament „antiken Stiles“ kein Sendbote Mittelitaliens größere Begeisterung mitbringen konnte, als er. In äußeren Hemmnissen muß der Grund zu suchen sein, wenn Filaretos Mailänder Wirksamkeit in diesem Sinne nicht ganz erfüllte, was seine römische versprach, und in der That läßt sich dies noch heute unschwer erkennen. Schon der Beginn seiner Mailänder Laufbahn erscheint ungünstig: von Anfang an hatte der Ausländer den einheimischen Meistern gegenüber einen schweren Stand. —

Künstler hervorragenden Namens sind an die Fürstenhöfe des 15. Jahrhunderts mindestens gleich häufig als Ingenieure und Constructeure für den fortificatorischen Theil der Bauten berufen worden, wie als Architekten, Bildhauer und Maler für deren decorative Ausschmückung. Filarete jedoch, der in seinem „Tractate“ die Befestigungsbauten so eingehend bespricht, erscheint bei dem ersten Werk, an welchem er in Mailand theilhaftig ist, beim Neubau des Castells vor Porta Giovia,¹⁾ lediglich als Vertreter des künstlerischen Princip, während als Architekten und Ingenieure Jacopo da Cortona und Pietro Cernusco fungiren. Freilich hatte die Decoration hier noch einen besonderen, gewissermaßen politischen Zweck: galt es doch, den gegen die Stadt selbst gerichteten starken Befestigungen des Castells den rein festungsartigen Charakter möglichst zu nehmen.²⁾ Diese Absicht erklärt vielleicht auch, warum der sonst ja keineswegs so kunstsinnige und noch weniger verschwenderische Sforza hier wenigstens zunächst selbst gegen seine eigenen Baumeister die mehr künstlerische, von Filarete vorgeschlagene Lösung bevorzugte — freilich, ohne ihre vollständige Durchführung zu veranlassen. Filarete hatte



Abb. 53.
Randornament von der Bronceethür
Filaretos an der Peterskirche
in Rom.

1) Vergl. zum Folgenden besonders: Beltrami, La torre del Filarete nella fronte del Castello di Porta Giovia verso la città. Milano 1889 und Il castello di Milano. Milano 1894. Cap. III. S. 99 ff. und S. 607 ff. nebst den dortigen älteren Abbildungen, die von Beltrami in geistvoller Weise bei der Reconstruction benutzt worden sind.

2) Auch an den Restaurationsarbeiten des alten Viscontipalastes des „corte ducale“ neben dem Dom, welche Francesco Sforza „aus klug berechneter Pietät“ anordnete, war Filarete später (1458) thätig, vergl. v. Oettingen. Anmerkungen zum Tractat S. 690 u. Biogr. S. 35. Im Tractat selbst S. 58 erwähnt.

für den Thorthurm des Castells eine fricsartige Terracottaverkleidung gearbeitet, und gedachte mit einer ähnlichen, aus Säulchen, Guirlanden und Stierschädeln bestehenden Decoration das am Thurm selbst angebrachte herzogliche Wappen zu umgeben, während der „Redondone“ selbst mit Marmor incrustirt, und die Zinnenkrönung ebenfalls aus Marmor hergestellt werden sollten. Einerseits also sucht er die in Toscana heimische monumentale, wohl mehrfarbig gedachte Marmorverkleidung anzuwenden, andererseits in die lombardische Terracotta-Decoration streng antike Formen, Guirlanden zwischen Stierschädeln, sein Lieblingsmotiv im Formenschatz der S. Petersthüren,¹⁾ in Mailand einzubürgern. Aber er drang hiermit nicht durch. Schon bezüglich der Terracotten intriguirte Jacopo da Cortona, indem er behauptete, sie verzögerten das Werk und würden nicht haltbar sein, die Marmorzinnen ferner wurden durch solche aus Sarizzo ersetzt.²⁾ Mit Recht klagte der Florentiner dem Herzog in einem Schreiben vom 25. Juni 1453: „Jo ci sono malveduto.“³⁾ So wurde Filaretos erste Thätigkeit in Mailand wohl vorzugsweise durch persönliche Eifersucht der Meister, welche neben ihm dort beschäftigt waren, beeinträchtigt: erhalten ist hier jedoch weder seine eigene Arbeit, noch die seiner glücklicheren Nebenbuhler.

Ueber diesen Misserfolg konnte ihn die fortgesetzte Gunst des Herzogs trösten. Dessen mehrfacher Empfehlung dankte er zunächst schon im August 1452 die Aufnahme unter die „ingenierii“ des Domes, durch welche er als Nachfolger Filippos degli Organi, neben Giovanni da Solari trat.⁴⁾ Aber seine specielle Thätigkeit am Dom ist lediglich durch eine Zahlung für ein Modell des „tiburius“ verbürgt und fand bereits 1454 ihr Ende: „eo quod de eo fabrica non eget.“⁵⁾ Bald darauf verwandte ihn der Herzog für eine ganz persönliche Aufgabe: er sandte ihn nach Cremona, um dort die Errichtung eines mit den Statuen Francescos und seiner Gattin zu schmückenden Triumphbogens zu leiten. Das war für den wenigstens theoretisch für jede Aufgabe antiker Art so begeisterten Meister ein sicherlich höchst willkommener Auftrag, und doppelt ist es zu beklagen, dafs wir auch von diesem Werk keine weitere Kunde besitzen. Ebensowenig können wir seine Thätigkeit bei einer anderen auswärtigen Arbeit näher prüfen: in Venedig, wo er sich 1458 aufhielt, um dort für den Umbau des im Besitz des Herzogs befindlichen ehemaligen Gattamelata-Palastes bei S. Polo Studien und Vorschläge zu machen.⁶⁾ Sein im Tractat abgebildetes Project⁷⁾ gelangte nicht zur Ausführung, da Francesco Sforza 1461 statt jenes Palastes die Casa Corner bei S. Samuele erwarb. Aber dieser venezianische Aufenthalt ist für das Verständnifs von Filaretos Mailänder Stil nicht unwichtig: in Venedig mußte er für die seiner in Mailand harrende Aufgabe mannigfache Anregungen erhalten, und er hat dieselben an seinem Hospital, wie wir sehen werden, in der That verwerthet. Auch die im „Tractat“ gegebene Skizze weist mit seinem Mailänder Werk etliche Berührungspunkte auf.

Unsere Kenntnifs von Filaretos Mailänder Stilweise bleibt zuletzt überhaupt nur auf das Ospedale Maggiore beschränkt, und auch dort ist sie leider gerade für die hier maßgebenden Gesichtspunkte nicht völlig sicher basirt. — Die äußere Geschichte des Baues ist allerdings, besonders dank der Arbeiten Canettas, im wesentlichen klargestellt. Trotz der sichtlichen Beschleunigung seitens des Herzogs und der Förderung durch den Papst Pius II. schritt die Arbeit seit der feierlichen Grundsteinlegung (12. April 1457), da die

1) Beltrami weist hier auf das antike Vorbild dieses Motives am Vestatempel in Tivoli hin (a. a. O. S. 109).

2) Vergl. d. Abb. der Reste bei Beltrami, a. a. O. S. 617. Von der Decoration des Ravelin („battiponte“) läßt sich Bestimmtes nicht mehr feststellen.

3) Beltrami, a. a. O. S. 142.

4) Vergl. Annali II. S. 146 aber auch Beltrami, a. a. O. S. 145 Anm. 2.

5) Annali II. S. 153. 5. Juli 1454.

6) Ueber die complicirte Geschichte dieses Palastes des Sforza in Venedig vergl. Paoletti, I. a. a. O. S. 34 ff. Den Brief Filaretos veröffentlichte zuerst Michele Caffi in der Ztseh. „Bibliofilo“ 1890. Nr. 6. S. 88 f. Er ist vom 10. April 1458 aus Venedig datirt. Caffi bezog ihn irrtümlich auf den erst 1461 erworbenen Pal. Corner bei S. Samuele. In Sachen dieses Baues war ein zweiter Florentiner, Benedetto Ferrini, vom 15. Januar bis zum 14. Juli 1461 in Venedig. Vergl. Paoletti S. 35.

7) Vergl. u. a. bei Paoletti, a. a. O. S. 36 Fig. 50.

nöthigen Bausummen nur allmählich zuflossen, im ganzen nur langsam vorwärts: erst 1461 (12. Januar) ward der erste Krankensaal in Angriff genommen, und von dem ganzen Bauplan vermochte das fünfzehnte Jahrhundert überhaupt nur etwa die südwestliche Hälfte rechts vom großen Haupthof auszuführen. — Da Filarete die Bauleitung nachweislich nur bis 1465 gehabt hat, dürfen zur Charakteristik seiner persönlichen Kunstweise nur die ältesten Theile des heutigen Gebäudes herangezogen werden, und auch an diesen ist wenigstens bei der Detaillirung der Antheil anderer freilich wohl nur Filaretos Entwürfe ausführender Meister verbürgt. Seine individuelle Schöpfung ist dagegen zweifellos das eigentlich Architektonische, der riesenhafte Gesamtplan, und der Aufbau in seinen Grundzügen, und er selbst hat dafür gesorgt, dafs die Nachwelt diese seine Leistung würdigen könne.

In seinem wortreichen „Tractat über die Baukunst“,¹⁾ in welchem er — darin ein Vorläufer Vasaris — mit Eigenlob bekanntlich keineswegs kargt, giebt er eine durch Zeichnungen ergänzte ausführliche und im wesentlichen getreue Schilderung seines Mailänder Spitales, indem er es als Muster für das in der Idealstadt „Sforzinda“ zu errichtende Krankenhaus hinstellt. Selbst die berühmten Spitäler von Sa. Maria Nuova zu Florenz und Sa. Maria della Scala zu Siena, zu deren Studium er im Juni 1456 mit einem Maurermeister Giovanni da S. Ambrogio nach Toscana entsandt worden war, sollen hier übertroffen werden.²⁾ Monumentale Gröfse und umsichtige Beachtung aller praktischen Bedürfnisse sprechen aus dem Ganzen. Mit seinen Nutz- und Wirthschaftsräumen, seinen mannigfachen Wohnungen und seiner Kirche gleicht es einer Stadt im Kleinen, ähnlich wie jenseits der Alpen die Klosteranlagen des Mittelalters. An Raum wird nirgends gespart. Sehr glücklich ist die Anordnung der einzelnen Theile und ihre Verbindung, sinnreich besonders die Benutzung des am Spital entlang gehenden Canales für Wasserversorgung und die bei einem Krankenhaus so wichtige Abtrittsanlage. Dabei ist der Grundriß von grofser Einfachheit und Regelmäßigkeit, gleichsam geometrisch aus dem Quadrate entwickelt (Abb. 51). Der gesamte Gebäudetract bildet ein langes Rechteck, dessen Langseiten nach Südost und Nordwest gerichtet sind, dessen Haupteingang in der Mitte der nordwestlichen Langseite des großen Hofes liegt, und dessen südöstliche Langseite noch dicht an den Stadtgraben grenzt. Ein durch die ganze Breite geführter Hof, in dessen Mitte sich eine quadratische Kirche befindet, theilt dieses Rechteck in zwei grofse Quadrate, welche ihrerseits wieder durch vier kreuzförmig angelegte Saalbauten in je vier kleine quadratische Höfe zerlegt werden. Bezüglich der Raumvertheilung im Einzelnen sei auf Filaretos Beschreibung und deren Zusammenfassung durch W. von Oettingen³⁾ hingewiesen, da dies auferhalb unserer Gesichtspunkte liegt. Vom Aufbau enthält der Codex Magliabecchianus eine perspectivische Hauptansicht (Abb. 50). Er zeigt im wesentlichen die in Toscana hergebrachten Motive: unten, über dem Sockelgeschofs, welches die Keller und nach aufsen hin Läden enthält, fortlaufende Arcadenhallen; das Stockwerk darüber mit hohen Rundbogenfenstern, deren breiten Pfeilermauern Wandpilaster vorgesetzt sind. An den Ecken des ganzen Gebäudes, sowie an denen des mittleren Hofes, erhebt sich über den hier risalitartig vorspringenden Theilen dieser zweistöckigen Bauten⁴⁾ noch ein drittes Stockwerk mit je vier Rundbogenfenstern, ohne Pilaster, oben mit hohem volutengeschmückten

1) Buch XI ed. v. Oettingen „Das Spital“ S. 332 ff.

2) Vergl. Tractat, a. a. O. S. 334.

3) Biogr. S. 20 ff.

4) In der Skizze des Codex Magliabecchianus erscheint der Aufbau dreistöckig, da das durch Wandpilaster gegliederte Sockelgeschofs mit seinen rechteckig umrahmten Thüröffnungen die gleiche Höhe zeigt, wie die beiden folgenden Stockwerke, aber es ist dies wohl nur ein Fehler der überhaupt äußerst mangelhaft ausgeführten Zeichnung selbst. (Die Abbildungen sind „nach den Vorlagen Filaretos eilig und ohne Sorgfalt hergestellt.“ Vergl. v. Oettingen, Einleitung zu seiner Ausgabe des Tractates S. 5 u. 7 ff.) Anderenfalls müfsten die zu den Portalen der Arcadenreihe emporführenden Freitreppen und mit diesen „die Aufschüttungen, durch welche man sich der Beschreibung gemäß den Boden der inneren Höfe auf das Niveau des ersten Stockes (d. h. der Arcaden) erhöht zu denken hat“, von einer sehr beträchtlichen und mindestens recht unpraktischen Höhe gewesen sein. (Oettingen, Biographie S. 23.) Die Beschreibung Filaretos im Tractat (S. 344) ist hierin übrigens nicht ganz klar.

Giebel bekrönt, sodafs diese festen Leitpunkte des ganzen Gebäudecomplexes thurmartig ausgezeichnet erscheinen.¹⁾ Auch jene kreuzförmig angelegten Saalbauten, welche die beiden großen Seitenquadrate in je vier kleine quadratische Höfe zerlegen, ragen in gleicher Höhe über die einstöckigen Aufsensfronten hinaus und tragen über der Kreuzungsstelle außerdem je einen hohen, polygonalen, mit einer Kuppel abgeschlossenen Vierungsthurm, und in der Mitte steigt der Centralbau der Kirche mit dreifachem Absatz kräftig auf, von Kuppel und Laterne gekrönt und an den vier Ecken von fast minaretartigen, sehr schlanken, runden Glockenthürmen umgeben.

Schon W. von Oettingen²⁾ hat darauf hingewiesen, dafs dieses architektonische Gesamtbild — in der That das Erzeugniß einer recht „schwerfälligen“ Phantasie — Anklänge einerseits an Brunelleschis Florentiner Ospedale degli Innocenti, andererseits stärkere an die Stilweise Leo Battista Albertis bietet.³⁾ Das Letztere gilt besonders von der doppelten Anwendung der Wandpilaster und den Volutenkrönungen über den Giebeln. Jedenfalls ist das Ganze in der Sprache der Florentiner Frührenaissance gehalten und weist kein einziges specifisch lombardisches Motiv auf. Ueberall herrscht der Rundbogen. Allein man darf diese Skizze überhaupt nicht allzu genau nehmen. Sie ist denn doch mehr ein Idealentwurf in dem Sinne, wie man solche damals den theoretischen Baulehren als erläuternde Abbildungen beizufügen pflegte, mehr aus dem Lehrbegriff selbst heraus geschaffen. Und bei dem letzteren war hier sichtlich der Wunsch maßgebend, etwas Ungewöhnliches zu zeigen. Das bezeugt bereits die Form dieser Centralkirche mit ihren vier Glockenthürmen.⁴⁾ Mächtiger noch aber war offenbar der Einfluß der vagen Vorstellung von antiken Tempeln und von der antiken Baukunst überhaupt, zu deren Vorkämpfer sich Filarete in seinem ganzen Tractat so lebhaft aufwirft. Bei den Säulengängen und Giebelabschlüssen, wohl auch bei dem ganzen Kirchengebäude, schwebte ihm zweifellos das Ideal eines antiken Tempels vor. Glaubt er doch sogar, das Fehlen einer dem ganzen Bau vorgelegten Freitreppe ausdrücklich entschuldigen zu müssen: ein Gedanke, auf den hier wahrlich nur ein durch antike Tempelfronten allzu begeisterter Bautheoriker verfallen konnte! — Auch die im Texte des Tractates gegebenen Andeutungen über den künstlerischen Schmuck bleiben meist nur ganz allgemein und sind stilkritisch belanglos. Wichtig ist hier nur der vorwiegend weltliche Charakter.⁵⁾ So soll im vorderen Säulengang des Haupthofes die ganze Erbauungsgeschichte des Hospitales in Fresken dargestellt werden. Dem Ruhmsinn dient bei der feierlichen Grundsteinlegung ferner die Beigabe von Schaumünzen „berühmter Männer“ in einem bleiernen Kästchen, sowie die vor dem Portal errichtete Denksäule, welche in Marmorreliefs die Grundsteinlegung und das Bildniß des Baumeisters zeigte. Oben aber ward dieselbe doch durch eine Darstellung der Verkündigungsscene gekrönt, denn Francesco Sforza und seine Gattin stellten ihre fürstliche Stiftung ausdrücklich als eine dankbare Widmung an die Gottesmutter hin, und auch noch am heutigen Hospital ist das „Ave Maria“ die oft wiederholte Weiheinschrift.⁶⁾

Das Außere des heutigen Hospitales weicht von der Skizze des „Tractates“ vollständig ab. Dafs dem heutigen Bau in seiner Gesamtheit der dortige reizvolle Wechsel

1) Vergl. auch Filaretes oben erwähnten venezianischen Palastentwurf. Abb. bei Paoletti, a. a. O.

2) a. a. O. S. 28, wo auch (S. 27 f.) eine eingehendere Würdigung des aus dieser Skizze sprechenden Stiles.

3) Im Juni 1456 ging Filarete im Auftrag des Herzogs mit dem Maurermeister Giovanni da S. Ambrogio, wie oben erwähnt, nach Florenz, um das Spital S. Maria Nuova zu studiren.

4) Die gleiche Bauphantasie zeigen Abbildung und Beschreibungen des Domes von Sforzinda im „Tractat“, Buch VII. S. 218 ff. Vergl. auch die Beschreibung des „antiken Tempels des Onitoan“ S. 442 f. und den der Carthause (Domes von Bergamo) S. 464 ff. mit Abbild. — Bemerkte sei noch, dafs in Mailand selbst S. Lorenzo vier Eckthürme hatte. Vergl. das Gedicht über Mailand bei Muratori, *Rer. Ital. Script.* II. 2. S. 989.

5) Die gleiche Tendenz zeigt der „Tractat“ aller Orten. Vergl. z. B. die Ausschmückung der Citadelle von Sforzinda S. 212.

6) Die bezeichnende Insehrift im „Tractat“ lautet (S. 367): „Franeiseus . Sfortia . Dux . IIII . sed . qui . amissum . per . praecessorum . obitum . urbis . imperium . recuperavit . hoc . munus . Cristi . pauperibus . dedit . fundavitque . MCCCCLVII . die . XII . aprilis.“

fehlt — sowohl der Tiefe nach durch die vorspringenden Risalite, wie vollends der Höhe nach durch die Thürme, Giebel und Kuppeln — und dafs damit die bei einem so umfangreichen Bauwerk unerläfsliche scharfe Gliederung und Betonung einzelner Theile durchaus mangelt, ist freilich nicht mehr die Schuld des 15. Jahrhunderts, welches überhaupt nur den einen der beiden grofsen quadratischen Höfe ausführen konnte. Allein auch die ältesten Theile stimmen mit dem im Tractat aufgestellten Programm lediglich in der Raumdisposition überein, während der Aufbau und die ganze künstlerische Detallirung der Fronten in auffälliger Weise verändert sind.

Sie sind nur zweistöckig. Ueber dem niedrigen Sockelgeschofs¹⁾ erheben sie sich ohne Risalite und Thürme in gleichförmiger Flucht: im unteren Stockwerk rundbogige Säulenarcaden,²⁾ im oberen rechteckig umrahmte Spitzbogenfenster, ohne Pilastertheilung. Die regelmäfsige Folge dieser Oeffnungen wird überhaupt nur im Obergeschofs, und auch dort nur je einmal, in der Mitte, durch rechtwinkelig einspringende Balconterrassen unterbrochen: offenbar eine Reminiscenz an die „pergoli“ venezianischer Paläste.

Die drei hier in Frage kommenden Frontansichten haben ihr ursprüngliches Gepräge jedoch in sehr verschiedenem Grade bewahrt. Am richtigsten ist die Gesamtwirkung noch an der heutigen Hauptfäçade, der nordwestlichen Langseite, nach der „via del Ospedale“ (largo del Cascinotto) zu. Dort folgen südwestlich von dem später um ein niedriges zweites Geschofs erhöhten Mitteltract Ricchinis, über dem dem ansteigenden Strafsenniveau angepaßten Basament³⁾ neunundzwanzig Arcaden und im Hauptgeschofs neunzehn Spitzbogenfenster, und in deren Mitte öffnet sich die Balconterrasse, welche jetzt allerdings durch eine Giebelfrontwand von drei Arcaden begrenzt ist.⁴⁾

Die gleiche Disposition und die gleiche Anzahl von Arcaden und Fenstern zeigt auch noch die sich im Süden anschliesende südwestliche Schmalseite nach S. Nazaro zu, nur wird dieselbe hier durch die unfertige Frontwand jenes Mittelbalcons⁵⁾ verunstaltet. Auch in ihren Details hat schon diese Seite stark gelitten. An den auch hier jetzt durch Fensterwände geschlossenen Arcaden vermifst man die Zwickelmedaillons, und von den Fenstern des Obergeschosses haben die zehn nordöstlichen ihre Theilungsglieder, die südöstlichen viele Schmuckformen eingebüfst.⁶⁾

Noch weitaus schlimmer steht es um die südöstliche, dem Canal zugewandte Langseite. Von dem letzteren nur durch barackenartige, niedrige Wirthschaftsgebäude des Hospitales getrennt, ist sie jetzt ein ganz unkünstlerisch durch Ausbauten, Aufsätze, Zumauerungen und eingebrochene Oeffnungen entstandenes Pasticcio. Selbst hier aber sind die Grenzlinien des Filaretischen Entwurfes noch zu erkennen. Sie werden bezeichnet durch das stattliche von der Ecke der Südwestfront fortgesetzte Backsteingesims⁷⁾ und reichen mindestens bis zu dem Mittelrisalit, welches durch hohe Wandpfeiler von den Seitentracten geschieden ist. Dasselbe (Abb. 54) enthält im Erdgeschofs eine rechteckige Marmorthür zwischen zwei ebenfalls rechteckigen Fenstern, öffnet sich im ersten Stock in drei grofsen Arcaden⁸⁾ und trägt über diesen noch ein zweites, ebenfalls drei rechteckige Fenster zeigendes Geschofs mit reichem Backsteingiebel. Die nordöstlich von diesem Mittelrisalit folgende neuerdings restaurirte Wandfläche endlich ist lediglich als nothwendiger Abschluss der Innenräume, ohne jede schmückende Zuthat aufgeführt worden, eine glatte

1) Jetzt mit Granitplatten bekleidet.

2) Jetzt sämtlich durch Fensterwände geschlossen.

3) Dasselbe steigt von SW. nach NO. in einer sehrägen Linie empor.

4) Dieselbe ist weit später errichtet worden. Die sorgsam durchgeführte Entasis der Seitenpfeiler und die ionischen Capitäle der beiden Mittelsäulen verkünden den strengen Classicismus. Dabei dürfte jedoch der stark gewölbte Fries aus gelbem Marmor mit der Inschrift: „AVE. GRA. PLE“ von den älteren, zurückliegenden Frontispiz Filaretos hierher übernommen sein. Das letztere scheint übrigens noch hinter dem Anbau erhalten.

5) Derselbe ist hier nur durch ein von zwei rohen Backsteinpfosten getragenes Holzdaech eingedeckt.

6) Vergl. die Notiz vom 17. October 1785 bei Canetta, Cronologia S. 26. „Si sono rimodernate num. 11 finestre prospicienti verso S. Nazaro levando le colonnette di mezzo.“

7) Ueber demselben folgt jetzt noch ein niedriges, später hinzugefügtes Obergeschofs.

8) Jetzt durch Glasfenster geschlossen.

Mauer, mit unregelmäßig vertheilten Oeffnungen, selbst ohne Hauptgesims, ganz schlicht durch die weit ausladenden Dachsparren abgeschlossen. Nur im Erdgeschofs weist sie zwei von einfachen Backsteinprofilen rechteckig umrahmte Kreisbogenfenster, und im ersten Stock drei reiche große, gut erhaltene spitzbogige Terracottafenster auf. Die letzteren,¹⁾ die Gesimse der Nordwestmauer, und die erwähnte Marmorthür sind hier die einzigen beachtenswerthen Reste der ehemaligen Decoration, denen dann aber noch der Ecktheil nach der südwestlichen Schmalseite hin zuzuzählen ist, denn dort ist deren untere Arcadenreihe wenigstens noch in zwei Exemplaren herumgeführt.²⁾

Hinsichtlich der Entstehungszeit ist der bauliche Kern mit der decorativen Ausschmückung, die uns hier speciell interessirt, keineswegs stets als gleichzeitig anzusehen, und selbst die Maurerarbeit schritt, wie schon erwähnt, nur sehr langsam vorwärts. Von den angrenzenden inneren Gebäudetracten nebst ihren Höfen ist der Bau der vier kreuzförmig angelegten Krankensäle („crociere“) zwar schon 1461 vergeben worden,³⁾ aber der Zeit Filaretos gehören höchstens drei an, und von diesen wurden zwei überhaupt erst 1476 beziehbar.⁴⁾ Der vierte vollends wird erst 1486 in Angriff genommen.⁵⁾ Es ist dies der am meisten nach Süden belegene, denn der an diesen Südflügel westlich anstossende Hof zeigt an seinen Arcadensäulen weit spätere Renaissanceformen, als die drei übrigen Höfe.⁶⁾ Von den Façadentheilen wird die Vollendung der Front nach S. Nazaro erst im Juni 1489 in Angriff genommen.⁷⁾ Die Hofseiten⁸⁾ haben durch Ein- und Ausbauten noch schlimmer gelitten als die Aufsenfronten, doch auch hier ist die ursprüngliche Erscheinung klar erkennbar. Die breiten Mauerpfeiler, welche als Hauptstützen für die Decken der Krankensäle dienten, ragten, ehe zur Vergrößerung der letzteren ihre Zwischenräume geschlossen wurden, nach Art von Strebepfeilern frei in die Höfe hinein. Die gewölbten Gänge mit ihren doppelstöckigen Arcaden gehen, abgesehen von jenem vierten Hof, dem Entwurf und — wie die Baurechnungen bezeugen — auch der Decoration nach zweifellos auf Filarete zurück. Zum ersten Male treten uns hier die luftigen leichten Hallen entgegen, welche fortan für Mailänder Höfe so charakteristisch werden. Die Anregung dazu konnte der Florentiner freilich ebensowohl von der heimathlichen Renaissance, wie von „romanischen Klosterbauten“ empfangen haben. Jedenfalls aber ist es unberechtigt, seinen Antheil an der Gestaltung der genannten Tracte des Baues zu Gunsten der Lombarden zu schmälern, denn vom 29. Februar 1460 an, wo er nach endgültiger Regelung seines übrigen recht stattlichen Gehaltes als „architectus, fabricator, director et ingenierius“ des Hospitales bestätigt wird,⁹⁾ bis zum 16. August 1465, wo er von der Bauleitung zurücktritt, war er unbedingt der maßgebende Meister, verantwortlich für sämtliche Arbeiten. Dem widerspricht auch die Thatsache, dafs sein späterer lombardischer Nachfolger, Giuniforte Solari, bereits 1460 eine Baurechnung liquidirt, keineswegs, denn schon Canetta¹⁰⁾ hat mit Recht darauf hingewiesen, dafs dies lediglich dessen

1) Sind auch diese hier etwa erst nachträglich aus älterem Bestand hier eingefügt worden?

2) Dieser Ecktheil ist jetzt vom Hauptgebäude durch den Anbau der Dampf-Waschanstalt getrennt.

3) Canetta, Cronologia etc. S. 8. Doe. 12. Jan. u. 9. März 1461. Vergl. auch die z. Th. auf Details der Höfe bezüglichen Angaben in den Anmerkungen Cenni S. 9. (Cressolo del Castello etc.)

4) Vergl. Canetta, Cenni etc. S. 14. Doe. 24. Octob. u. 27. Nov. 1476. Der erste Krankensaal wird schon im Mai 1462 eingedeckt. (Contract mit Giovanni Lonati vom 14. Mai; Canetta, Cronologia S. 9.)

5) Vergl. Canetta, Cenni etc. S. 14.

6) Vergl. die Abbild. in den „Reminiscenze“ etc. II. (1892) Taf. 17. „Cortile (dei Preti) e partecolari decorativi dell' Ospedale Maggiore.“ Text S. 27 ff.

7) 26. Juni 1489. Canetta, Cenni S. 15.

8) In dem südöstlich angrenzenden Gebäudeflügel selbst, dagegen (der heutigen Hospitalküche) stehen noch die Säulen aus der Epoche Filaretos.

9) Vergl. Canetta, Cenni etc. S. 7f. (28. Febr. 1460).

10) Cenni etc. S. 8: „Questo intervento (sc. del Giuniforte Solari) potrebbe sembrare meno riguardoso verso l' Averlino, tanto più dopochè questi era stato definitivamente assunto come ingegnere-architetto della fabbrica; ma è da osservarsi, ehe l' Averlino faceva anehe somministrazioni, ed era quindi giusto ehe un altro ingegnere o persone di fiducia collaudassero i suoi e i lavori degli altri e ne controllassero le somministrazioni.“ Es handelt sich um Arbeiten aus pietra d' Angera, welche Pietro Ambrogio de Monti gen. Frà für das Portal der Casinotto-Front liefert.

Antheil an der financiellen Verwaltung und Controle beweist. Ebensovienig zeugt die Notiz, dafs Giuniforte Solari am 7. Januar 1462 gewählt worden sei, um bei der „Messung“ der Mauern und Dächer des Hospitalbaues — wir würden sagen bei der „Abnahme“ — zu assistiren, gegen Filaretos Selbständigkeit.¹⁾ Zweifellos hat der Toscaner auch beim Hospital mit ähnlichen Intriguen der Mailänder Werkmeister zu kämpfen gehabt, wie am Castell, aber diesmal hat er denselben bis zum Jahr 1465 offenbar erfolgreich die Stirn geboten, und die ungemein ehrenvolle, im Hinblick auf ähnliche Vorgänge der Dombaugeschichte auffallend generöse Form, in welcher die Bauverwaltung von seinem Rücktritt Kenntniß nimmt,²⁾ spricht entscheidend für seine Verdienste.

* * *

Lob und Tadel des bis zum Jahre 1465 Geleisteten treffen also Filarete selbst.

Und schon hinsichtlich der rein architektonischen Decoration der Fronten scheint der Tadel allerdings nicht ganz schweigen zu dürfen. Ist es doch — zumal bei einem an der toscanischen Frührenaissance geschulten Meister — bereits auffällig und störend, dafs die Arcaden und Fenster weder an der nordwestlichen Lang- noch an der südwestlichen Schmal-Seite in einer jeweilig gemeinsamen Mittelachse übereinander liegen, vielmehr ganz unabhängig voneinander angeordnet sind, und zwar an beiden Fronten derart, dafs sich, von den Mittelbalcons aus gezählt, auf der einen Seite zehn, auf der anderen nur neun Fenster befinden. Allein dies mag durch den Bauplatz oder durch Anforderungen der Raumausnutzung bedingt worden sein. — Bei den mannigfachen Umänderungen späterer Zeit ist es überhaupt ungemein schwer, den Antheil Filaretos, abgesehen von der schon erörterten Grundriffsdisposition und dem allgemeinen Princip des Frontalaufbaues, hier sicher abzugrenzen.

Den in der Stadt Brunelleschis geschulten Meister, den begeisterten Herold antiker Formen, den römischen Filarete wird man dabei am sichersten an den decorativen Details der drei älteren Hofarcaden wiedererkennen.³⁾ Sie enthalten kein einziges gothisches Detail mehr. Die schlanken Säulen tragen schlichte aber zierliche Kelchcapitäle mit streng gezeichneten Voluten. Ganz der Renaissance gehört auch der Schmuck der Archivolten an, deren Hausteinbogen von einem einfachen Blattfries („cornice sfogliata“) begleitet ist.⁴⁾ Diese Arcaden könnten sich auch in Florenz finden.⁵⁾ Anders steht es um die decorativen Haupttheile der Fronten. Rein antikisirend im Geiste der Frührenaissance ist an ihnen lediglich das an allen diesen älteren südöstlichen Gebäudetracten, an den Aufsen- und an den Hofseiten, sowie selbst an den Giebelumrahmungen der Mitteltheile gleichmäfsig durchgeführte Ziegelgesims, welches sich aus Sima, Zahnschnitt, mehrfachen Rundstäben, Consolen und einem hohen Fries von übereck gestellten Ziegeln zusammensetzt.⁶⁾ Die Zeichnung zu diesem sehr stattlich wirkenden Bauglied,⁷⁾ welches die grofse Reihe verwandter Arbeiten innerhalb der lombardischen Backsteinarchitektur eröffnet, dem Filarete

1) Canetta, Cronologia S. 9.

2) Vergl. Canetta, Cenni etc. S. 11.

3) Wie schon oben erwähnt wurde, zeigt der vierte von den südöstlichen und südwestlichen Gebäudetracten umrahmte Hof weit reifere Renaissanceedetails. Abgesehen von einzelnen sogar schon der Hochrenaissance angehörenden Theilen haben seine nach Nordosten und Südwesten gerichteten Seiten unten „toscanische“, oben ionische Säulen mit stark verjüngten Schäften. Es ist dies der erst 1486 begonnene Hof.

An den oberen Arcaden des ersten Hofes rechts vom Haupteingang ist an einem Gewölbpfeiler übrigens noch die decorative Malerei aufgedeckt worden, welche diese Arcaden belebte: eine candelaberartige Füllung (Grissaille auf schwarzem Grund).

4) Dessen Form findet auch bei den Fensterumrahmungen der Fronten Verwendung.

5) Ihre Mafsverhältnisse weichen übrigens von denen, welche Filarete in seinem Traetat angiebt — z. B. ed. Oettingen S. 186, 236, 268 — ebenso ab, wie bei den Frontarcaden.

6) Die Beschreibung der Gesimsheile in Filaretos „Traetat“ ed. Oettingen S. 286 ff. weicht in der Reihenfolge der Glieder von denen des Hospitala ab. Dafs diese Beschreibung „unklar“ und „irrhümlich“ sei, hebt schon Oettingen hervor.

7) Vergl. die Abb. in den Reminiscenze, a. a. O. Taf. 19.

abzusprechen, liegt stilistisch kein genügender Grund vor,¹⁾ allein es ist allerdings wenig wahrscheinlich, daß die Fronten bis 1465 bereits ihr Hauptgesims erhalten hatten, und ebensowenig möchte man dies für die in die Höfe hineinragenden Mauerpfeiler annehmen, obgleich auch die dortige Verkröpfung des großen Hauptgesimses stilistisch ebenfalls auf den Entwurf Filaretos zurückgehen könnte, der in einer solchen Verwerthung des antiken Formenschatzes für die Ausdrucksweise des Backsteins sich schon am Castell zu versuchen gedachte. — Dieses Ziegelgesims zeigt am Hospital aber jedenfalls die beste Anwendung der antiken Stilweise, denn schon der nächste in diesem Zusammenhang zu nennende

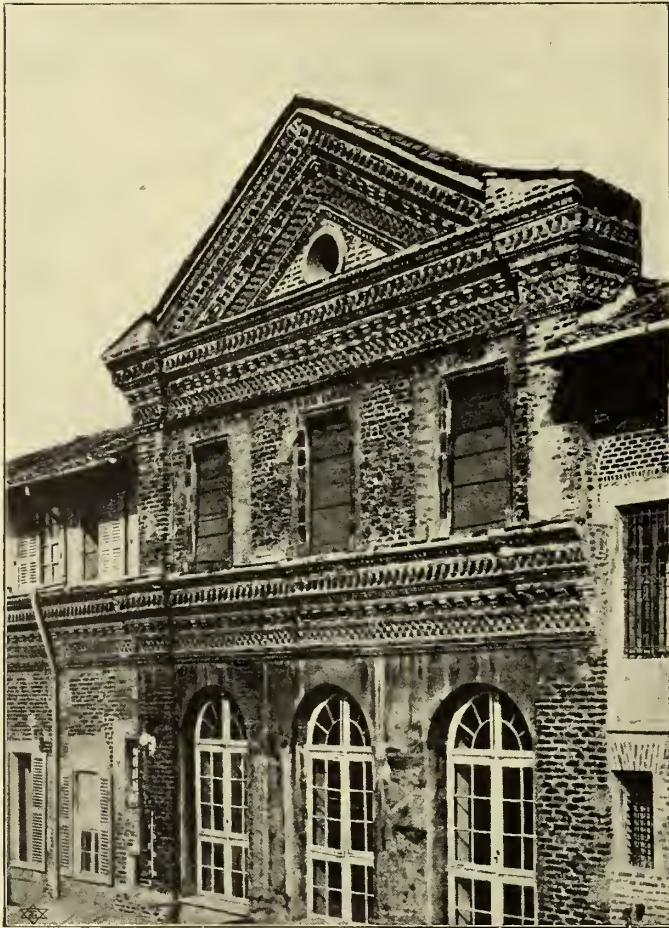


Abb. 54. Ospedale Maggiore in Mailand.
Mittelrisalit der südöstlichen Langseite am Naviglio
(nach Fumagalli).

Bautheil sticht von diesen trefflichen Backsteinformen ungünstig ab. Es ist dies die kleine Thür, aus schwarz und weiß geflecktem Sarizzo, welche an der Südostseite, wo der Canal ein größeres Portal unnöthig machte, den Eingang bildet, vielleicht eine von den dreien, zu deren Steinwandungen und Bogen am 10. Juni 1463 Christoro Luoni und Martino Benzoni den Auftrag erhalten.²⁾ Ihre Maßverhältnisse und die Gesamtform ihrer Umrahmung sollen — abgesehen von der ursprünglich nicht zugehörigen Flachbogenlunette — offenbar ebenfalls „antikisch“ sein, aber die Details sind hier mißverstanden und schlecht gewählt. Der Fries ist viel zu niedrig, niedriger selbst als die Sima, welche über einem aus Rundstäben und Leisten regellos zusammengesetzten Zwischentheil wuchtig aufsteigt. Auch das Rahmenwerk der Thür selbst zeigt eine mehr durch die Zahl als durch die Art ihrer Glieder wirksame Profilierung, und deren gehäufte parallele gerade Linien biegen unten rechtwinklig um und laufen sich an der Kante der Thüröffnung tod. Wieviel besser war da schon die „Renaissance“ an jenem Portal der Collegiatkirche zu

Castiglione d'Olona zum Ausdruck gelangt! Wieviel besser sind die antiken Formen auf Filaretos Reliefs der Thür von S. Peter gehandhabt! Und ähnliches gilt auch von einigen antikisirenden Details der Fronten, zunächst von den steinernen Arcadensäulen der Façaden.

1) Der Text in den „Reminiscenze“ II. S. 27 ff. weist hier schon auf Giuniforte Solari und Lazzaro Palazzi hin; wie dies schon zuvor Paravicini gethan hatte. Vgl. *Le arti del disegno in Italia*. III. *L'evò moderno*. Milano s. a. S. 92 ff. Vergl. auch Beltrami, a. a. O. S. 146.

2) Canetta, Cenni S. 10, vergl. unten. Die Skizze zur Marmorthür der Spitalkirche von „Sforzinda“ im Cad. Magliab. Fig. 94 zeigt einen anderen Typus: Sie ist „halbrund geschlossen, doch tragen zwei korinthische Pilaster an ihren Seiten einen horizontalen Architrav, der auf dem Scheitel des Bogens aufruhrt und einem reichverzierten, dreieckigen Giebel zur Unterlage dient.“ Vergl. Oettingen, *Tractat* S. 331. Die Hauptthür im Spital von Sforzinda hat im *Tractat* (S. 348) im Lichten 6 Br. Breite und 10 Br. Höhe; eine andere (S. 360) 5 : 10 Br.

Ihre Schäfte sind stämmig; ihre Basen, mit attischem Typus und bei jeder zweiten Säule mit starken Eckblättern, wirken flach und gedrückt. Die Capitäle vollends sind mehr von auffälliger als von gefälliger Eigenart. Ihrer Grundform nach sind es Kelchcapitäle. An diesen Kern legen sich vier kräftige, weit ausladende Eck- und vier kurze schlichte Mittelblätter. Zwischen diesen Haupttheil und die profilirte Deckplatte ist jedoch noch ein flaches Zwischenstück eingeschoben, indem oberhalb jedes großen Eckblattes volutenartig noch ein zweites, kleineres herausquillt: eine unmotivirte Verdoppelung,¹⁾ welche keineswegs glücklich wirkt, denn unwillkürlich empfängt man den Eindruck, es seien hier zwei Kelchcapitäle so ineinander geschoben, dafs von dem oberen nur noch die durch die lastende, an sich zu niedrige Deckplatte breit gedrückten Eckblätter allein sichtbar bleiben. Diese schwülstige Verdoppelung der Eckblätter ist das einzige Originelle an diesen Capitälen, ja an den ganzen Säulen, welche, zumal im Hinblick auf ihr sehr derb behandeltes Blattwerk, im Grunde stilgeschichtlich eher dem spätromanischen als dem Renaissancetypus zuzuweisen wären, und zumal von dem Formenreichtum und der Grazie der toscanischen Frührenaissance abweichen. Stammen auch sie wirklich von Filarete? — Auf Grund der vergleichenden Stilkritik wäre dies zu verneinen, die oben erwähnten Thatsachen der Baugeschichte aber sprechen fast unwiderlegbar dafür.²⁾ Sicher aber kennzeichnen diese Säulen nicht Filaretés eigenen, sondern den lombardischen Geschmack, ein Stadium des dortigen Uebergangsstiles, der robuste, derbe Formen bevorzugt und an den Bauten des Giuniforte Solari — freilich erst an späteren!³⁾ — mehrfach vertreten ist. Weit besser paßt sich der Terracottaschmuck der Archivolten dem von Filaretés Art gewonnenen Bilde an. Einige zeigen die gleichen schlichten Blätter wie an den Hofareaden; andere gesellen ihnen noch einen zarten Weinrankenfries. Gothische Elemente fehlen auch hier gänzlich. — Der Gegensatz zu der antikisirenden Stilweise Filaretés ist an dem gesamten oberhalb folgenden Theil der plastischen Decoration in gewisser Hinsicht selbst in noch gesteigertem Mafse vorhanden, aber dieser Theil der Frontdecoration nimmt zugleich stilgeschichtlich doch eine andere Stellung ein, als etwa jene Arcadensäulen. Indem er in einer meist ungemein glücklichen, originellen Art gothische und antikisirende Einzelmotive zu einem neuen Ganzen verbindet und dabei den Charakter der hier allein angewandten Backstein- und Terracottaformen gut trifft, erscheint er so recht als die Schöpfung einer Compromißkunst von eigenartigem Reiz. In der That hat man das breite Gurtgesims und die Fensterumrahmungen von jeher gerühmt und in genauen Detailzeichnungen dem mustergültigen Formenschatz der Backsteindecorationen einverleibt.⁴⁾ Die Bedenken gegen die Stilmischung bleiben hier nur rein theoretisch und müssen vor der glücklichen ästhetischen Gesamtwirkung verstummen. Die Stilmischung selbst ist allerdings schon bei dem Gurtgesims unlegbar. Die Decoration des breiten, friesartigen Hauptstreifens⁵⁾ zunächst ist dem gothischen Dreipafsmotiv entlehnt, und darauf folgt ein antikisirender Absehlufs durch einen niedrigen Fries von übereck gestellten Ziegeln und eine Sima. Dabei ist jedoch den aneinandergereihten Dreipässen der Charakter

1) An den Fenstersäulen fehlt dieselbe. Die Anordnung von solchen platt gedrückten, gleichsam herausquellenden Voluten findet sich — aber ohne Verdoppelung — u. a. auch in Castiglione d' Olona, im Hof der Casa del Archiprete, già Magenta. Vergl. Diego Sant-Ambrogio. Castiglione d' Olona. Taf. 38. In Florenz ist sie häufig.

2) Paravicini, der schon hier die Arbeit des Giuniforte Solari sieht (a. a. O. S. 94), stellt die doch völlig ungläubliche Hypothese auf, der Lombarde habe die Säulen Filaretés gegen solche seines eigenen Geschmackes ausgewechselt. Ansprechender ist jedenfalls seine zweite Hypothese, dafs unter Filarete für die Fronten nur die decorativen Details selbst nur eben als Formstücke hergestellt worden, und erst unter Solaris Leitung den Rohmauern angefügt seien, wobei er dann Steinsäulen nach seiner eigenen Zeichnung verwendet habe. Allein auch dies wird hier belanglos, da ja diese Säulen einen constructiv unentbehrlichen Theil der Frontwände selbst bilden. Will man sie dem Filarete absprechen, so mufs man seinen Antheil überhaupt nur auf die inneren Höfe einschränken, und dies dürfte mit den unten angeführten Documenten nicht völlig vereinbar sein (vergl. S. 94).

3) Das mufs auch Paravicini zugeben. a. a. O. S. 93 ff.

4) Allerdings wird dabei meist irrtümlich die halbbarocke Nachbildung dieses Quattrocento-Frieses an der Ricchini'schen Front wiedergegeben.

5) Ist dies der „frixo“ oberhalb der Arcaden der Cascinotto-Façade, welchen Filarete am 18. April 1461 liefert? Vergl. Canetta, Cenni S. 9.

geometrisch gedachten Maßwerks genommen, indem die beiden inneren Spitzen in malerisch-naturalistische Blattknäufe mit Fruchtkernen enden, und die Zwischenfelder zwischen je zwei Dreipässen im Zwickel oben durch schlichte, von Bändern umwundene Kränze, unten durch streng gezeichnete, antikisierende Rankenkelche ausgefüllt werden.

Dieses Gurtgesims leitet stilistisch unmittelbar zu den berühmten Fenstern über (Abb. 55), denn auch in diesen herrscht die gleiche, glückliche Verbindung von gothischen und antikisierenden Formen. Ihrem Grundtypus nach sind es zweitheilige, gothische Spitzbogenfenster in rechteckigem Rahmen.¹⁾ Die Theilung wird durch eine Hausteinsäule bewirkt, welcher an den Seiten Theilpilaster entsprechen. Bei allgemeiner Verwandtschaft mit den Arcadensäulen sind diese Fenstersäulen doch weit schlanker gebaut und von zierlicheren Verhältnissen. Theilweise — an den neun Fenstern nach S. Nazaro und den drei nach dem Canale zu — tragen die Schäfte noch den gothischen Ring. Die leicht abgeschragten Wandungen werden durch drei selbständig profilirte Friesstreifen reich gegliedert. Die spitzbogig begrenzte Fläche über den beiden gleichfalls spitzbogigen Theilfenstern füllt ein großes Medaillonbildnifs; kleinere Medaillons oder nur flach ornamentirte Teller beleben die Zwickelfläche zwischen dem Spitzbogen und dem rechteckigen Rahmen.

Dies ist der gemeinsame Grundtypus. In der Detaillirung aber sind auch diese Fenster selbst an den älteren Bautheilen unter sich keineswegs gleich. Auch abgesehen von dem erwähnten Unterschied der Hausteinsäulen hat man im Hinblick auf die Terracotta-Ornamentirung ihrer Wandungsstreifen mindestens zwei Haupttypen zu unterscheiden. Der eine zeigt dort, von innen nach außen gezählt:

1. emporkletternde, noch leicht gothisierende Blätter,
2. Weinranken mit Putten,
3. große, akanthusartige Blätter, welche seitlich horizontal, oben radial gerichtet sind.

Die zweite Gruppe ersetzt jene gothisierenden Blätter durch eine fein antikisierende, von einer Perlschnur begleitete Blattwelle, und die großen Akanthusblätter außen durch ein breites, spiralförmig gewundenes Schriftband mit dem Wort: „Ave“.²⁾

Auch diese Fenster tragen füglich den Stempel einer Compromißkunst. Die Zeichnung des Ganzen, die Theilung der Oeffnung durch eine Hausteinsäule, ist in der Lombardei schon in der romanischen Periode hergebracht; die Ergänzung des gothischen Spitzbogens zum Rechteck dürfte dort ebenfalls bereits seit der ersten Hälfte des Quattrocento heimisch sein, zum mindesten ist sie gleichzeitig auch an anderen Mailänder Bauten, z. B. am Castell, nachweisbar. Der Renaissance entsprechen die Medaillons, die Putten und die verschiedenartigen Blattornamente mit mehr oder minder ausgeprägtem Akanthusschema, die Perlstäbe und einzelne Profile. Das „Antikische“ ist also lediglich auf die Details beschränkt. In ihrer Gesamterscheinung haben diese Fenster weder mit der wahren Antike, noch selbst

1) Man vergleiche den hiervon verschiedenen Typus der Fenster an Filaret's Palastentwurf für Venedig. Paoletti, a. a. O. I. S. 36.

2) Oder es wird, wie an dem oben abgebildeten Fenster der Canalseite, nur im äußeren Feld das Blattwerk durch das Spiralband mit dem „Ave“ ersetzt.

Dazu kommt — abgesehen von zahlreichen Vereinfachungen, welche sich auf glatte Flächen beschränken — die nur durch dieses eine Beispiel vertretene, reichere Ornamentation des ersten nordöstlichen Fensters der Nordwestfaçade (neben dem späteren Mittelbau), wo neben einem anders gestalteten Hausteineapital als neue Glieder ein Streifen einer schmalen, von Bandwerk umwundenen Guirlande und ein dünnes Rosettenband auftreten. — Man hat an diesen Fensterumrahmungen also folgende Gruppen von ornamentalen Formstücken in verschiedenartiger Folge verwerthet:

1. schlichte Spiralranke von gothisierenden Blättern,
2. horizontal beziehungsweise radial gestellte akanthusartige Blätter,
3. feiner antikisirender Blattearnies mit Perlstab,
4. größere Weinranken mit emporkletternden Putten und vereinzelt Vögeln,
5. spiralförmig gewundene Bänder mit der Inschrift AVE,
6. schmale aufsteigende, umwundene Guirlande,
7. ganz winzige, horizontal gestellte Blätter.

Auch die Archivolten der Arcaden des Erdgeschosses, welche z. Th. auch an denen der Höfe Anwendung fanden, zeigen drei Hauptformen: eine breitere und eine schmalere Blattwelle und einen feinen Weinranken-Fries.

mit derjenigen, welche Filarete in seinem „Tractat“ lehrt, etwas gemein, und stehen den Lösungen ähnlicher Aufgaben in der Frührenaissance zu Florenz und seiner eigenen Formensprache an den Thorflügeln der Peterskirche unvermittelt gegenüber. In Mailand aber müssen sie besonders willkommen gewesen sein. Auf derartige Schöpfungen drängt gleichsam die ganze Entwicklungsphase der Decoration während der ersten Hälfte des Quattrocento hin, die wir am Dom verfolgt haben. Man denke an die decorative Phantasie eines Filippo degli Organi, Giovannino de Grassi, Jacopino da Tradate! Auf deren Wegen von mittelalterlicher Gebundenheit zu freier Bewegung und von völlig gothischen Details zu stilistischen Mischformen mit malerischem Reiz liegen auch diese Hospitalfenster. Allein jenseits der am Dom erreichten Grenze! Denn antikisirende Details solcher Gattung finden sich dort nicht, und ebensowenig eine Fülle so lebensvoller Puttenkinder, wie sie sich an diesen Fenstern mit ihren drallen Gliedern in kecker Bewegung dem Linienfluß des Rankenwerks anschmiegen. Eher besitzt dieser Stil seine Parallelerscheinung in Castiglione d' Olona. Trat uns doch das ganze Schmuckmotiv dieser Hospitalfenster mit den im Rankenwerk kletternden Puttenkindern schon dort, ebenfalls an einem Terracottafenster, am Castiglione-palast, entgegen und ebenso eine verwandte Ornamentik.¹⁾ Der stilistische Unterschied bleibt freilich noch groß genug, um eine etwaige Identität der Meister oder gar der Formen zu widerlegen. Im Gegensatz zu den Sculpturen von Castiglione herrscht an den Hospitalfenstern das naturalistische Weinblatt mit starken Trauben vor, und die Puttenkinder sind zierlicher, rundlicher, aber auch kleinlicher als dort.

Stammt auch diese Decoration der Mailänder Hospitalfenster von dem Florentiner Filarete? — Schon die Thatsache, daß sie ihrer Gesamtanordnung nach noch zu jenen gothischen Puschereien der „usanza moderna“ zählen, welche Filarete in seinem Tractat so energisch bekämpft, muß dagegen sprechen, wenn anders man nicht annehmen will, der Toscaner sei zu seinem scharfen, theoretischen Widerstand gegen die lombardisch-gothische Geschmacksrichtung gerade dadurch veranlaßt worden, daß er derselben in der Praxis am Hospitalbau gezwungen Rechnung tragen mußte. Seiner ganzen Mailänder Stellung nach ist dies nicht unmöglich, nur fehlen zwischen Filarettes Reliefs an den Thüren der Peterskirche und diesen Hospitalfenstern stilkritisch alle Berührungspunkte. Bezeichnend bleibt doch ferner auch, daß jene Zeichnung der Hospitalfront für „Sforzinda“ im Gegensatz zum Hospital rundbogige Fenster aufweist!

Ein kleiner Theil der Terracottadetails geht allerdings sicher auf Filarettes Entwurf zurück. Daß er die Terracottaplastik selbst beherrschte, ist schon aus seinen römischen Arbeiten wahrscheinlich und wird durch seine oben erwähnten Entwürfe für eine Terracottaverkleidung des Castells zur Gewissheit, und im Speciellen verbürgen es gerade die auf das Hospital bezüglichen Urkunden selbst. Dieselben melden wiederholt, daß Filarete die Lieferungen von Formsteinen leitet. Schon am 31. Juli 1458 schließt er einen solchen

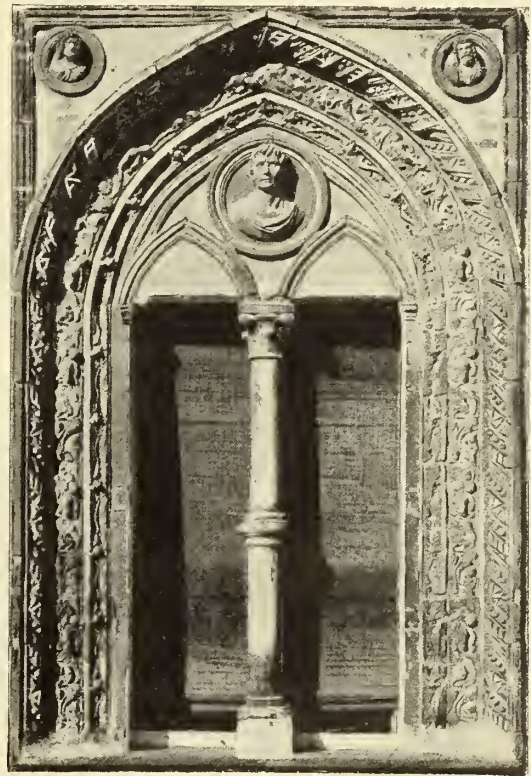


Abb. 55.
Fenster am Ospedale Maggiore in Mailand
(nach Fumagalli).

1) Vergl. S. 73 Abb. 44.

Accord;¹⁾ und die Acten vom 18. April 1461,²⁾ sowie mehrere Documente von 1464 beweisen klar, dafs auch die Fürsorge für diese Details z. Th. in seinen Händen ruhte. Vielfach werden in diesen mittel- oder unmittelbar auf Filarete bezüglichen Urkunden allerdings ausdrücklich Hausteinstücke aufgeführt, „pietre lavorate“ von Angera: die Säulen, die Arcadenbogen der Fronten und Höfe, der „kleinen“ Hoffenster, der Gesimse; aber meist ist hier ja Haustein und Terracotta verbunden, und im Entwurf, welchen der leitende Architekt ausarbeitete, waren beide Theile zu detailliren. Wenn am 4. Juni 1463 Pietro Lonati den Auftrag erhält, grofse und kleine Fenster „nach der Zeichnung Filaretes“ auszuführen,³⁾ und wenn im gleichen Jahre unter den von Filarete gelieferten Arbeiten ausdrücklich neben den kleinen sechs grofse Fenster namhaft gemacht werden, so kann über den Antheil des Florentiners auch an einzelnen Schmuckformen der Außenmauern ein Zweifel nicht wohl bestehen. Mafsgebend aber wurde dort eine starke Beeinflussung durch den lombardischen Geschmack, und dies erklärt sich sowohl allgemein aus der Nachwirkung der gothischen Localtradition, der gegenüber sich Filaretes classische Bestrebungen als zu schwach erwiesen haben mögen, wie aus der Mitarbeiterschaft zahlreicher lombardischer Künstler, unter denen einige durch die Bauacten selbst bekannt sind, so Pietro Ambrogio de Monti genannt „Frà“,⁴⁾ Giovanni Cairate,⁵⁾ Cressolo del Castello,⁶⁾ Giuseppe del Conte,⁷⁾ Giacomo Grimaldi,⁸⁾ Pietro Lonati,⁹⁾ Martino Benzoni,¹⁰⁾ Cristoforo Luoni,¹⁰⁾ Ambrogio del Conte,¹¹⁾ Guglielmo del Conte.¹²⁾ — Der letztere wird weit aus am längsten (1461—1481) und häufigsten genannt. Er war Bildhauer, und 1462 wird von ihm eine Madonna in pietra d' Angera für das „tiburio“ des Hospitals erwähnt.¹³⁾ Allein von allen diesen Namen ist hier höchstens der des Cristoforo Luoni beachtenswerth, weil von diesem scarpelino auch aufserhalb des Hospitales mindestens noch eine Arbeit erhalten ist. Am Hospital empfängt er am 10. Juni 1463 mit Martino Benzoni den Auftrag zu drei Sarizzo-Thürwandungen nebst Lünettenbogen für drei Krankensäle¹⁴⁾ und am 18. Januar 1465 allein zu einer Darstellung der Verkündigungsscene für das Frontispiz des Krankensaales der südwestlichen Schmalseite (nach S. Nazaro), welche dort zu Ehren Filaretes (!) aufgestellt werden sollte.¹⁵⁾ Heute findet sich eine Verkündigungsscene aus dieser Zeit nur noch über jener kleinen Marmorthür der dem Canal zugewandten Südostseite, und Oettingen ist im Text der Biographie¹⁶⁾ geneigt, in dieser Gruppe eine Arbeit Filaretes selbst zu sehen, während er in den Anmerkungen¹⁷⁾ die Möglichkeit zugiebt, dafs dieselbe mit der erwähnten Arbeit des Cristoforo de Luoni von 1465 identisch und von der Südwestfront hierher übertragen worden sei. Gegen diese Annahme könnte

1) Vergl. Oettingen, Biogr. S. 62. Anm. 48.

2) Vergl. Canetta, Cenni S. 9. Ornamente für 3 Fenster und 3 Thüren („ostiorum“), 7 Bogen, Säulenbasamente, Fries („frixo“) oberhalb der Arcaden der Cascinotto-Front, 2 kleine Fenster etc. 1463: (z. Th. Hausteinstücke) für 38 „balconi“, 66 kleine und 6 grofse Fenster, 2 Hofportale, 68 braccien „Gesims“ unterhalb der „bauchette“ der Arcaden der Cascinottofaçade, 43 braccien Bogen für den Hof (Canetta S. 10). 1464: 10 Arcadenbogen für die Cascinottofaçade (Canetta S. 11).

3) Canetta, Cenni S. 10.

4) Schon 1460; ferner Januar 1463 und 13. Mai 1469 (vergl. Canetta, Cenni S. 8, 10, 13).

5) 1461. Canetta, a. a. O. S. 9.

6) 1461. Canetta, a. a. O. S. 9.

7) 1. August 1461. Canetta, a. a. O. S. 9.

8) Januar 1463. Canetta, a. a. O. S. 10.

9) 4. Juni 1463, dann 26. Sept. 1469 neben Ambrogio und Francesco. Canetta, Cronologia S. 9 u. 11.

10) 10. Juni 1463. Canetta, Cenni S. 10. Luoni ferner auch 18. Jan. 1465. Vergl. unten.

11) 1464. Canetta, a. a. O. S. 11.

12) 1. August 1461, 1462, 18. Januar 1463, 18. Mai 1464 (Canetta, Cronologia S. 9 u. 10), 13. Mai 1469 (Cronologia S. 10), ja noch am 7. Dec. 1481 (Canetta, Cenni S. 13, 14).

13) Canetta, Cronologia S. 9. Leider läfst sich diese Arbeit ebensowenig sicher identificiren, wie die Bildnisse der Sforza und seiner Gattin, welche 1472 Francesco de Vico arbeitet. Vergl. Canetta, a. a. O. S. 10.

14) Vergl. Canetta, Cenni S. 10.

15) Vergl. Canetta, a. a. O. S. 11.

16) S. 32 f.

17) S. 64, Anm. 56.

höchstens der Maßstab der Figuren sprechen, deren Stil eher auf Cristoforo Luoni, als auf Filarete schiefen läßt, denn näher als den Statuen an dessen Grabmal de Clavibus in Rom steht diese Gruppe dem Grabmonument des Andrea und Antonio Birago im Querschiff von S. Marco zu Mailand, an welchem sich Cristoforo als Autor nennt (1455).¹⁾

Diese Lünettensculptur ist im gesamten Bildschmuck des Hospitales zweifellos der dürftigste und schwächste Theil. Schon die Terracottaputten der Fensterumrahmungen sind ihm wesentlich überlegen, und noch unvergleichlich mehr die großen Medaillonköpfe in den Zwickeln. Sie dienen lediglich zum Schmuck. Zum ersten Male begegnen uns hier diese decorativen Portraitsculpturen — Copien antiker Gemmen und Münzen, gelegentlich aber auch zeitgenössische Bildnisse —, in deren Verwendung die lombardische Renaissance später selbst die toscanische noch übertreffen sollte. Dem Gedanken nach könnten sie sehr wohl auf einen Vorschlag Filaretos zurückgehen, der ähnlichen Schmuck in seinem „Traetat“ befürwortet und an seinen Thüren der Peterskirche ja reichlich verwendet hat (vergl. Abb. 53). Allein die Chronologie der Arbeiten läßt doch annehmen, daß diese Fenster im wesentlichen erst nach der Periode Filaretos ausgeführt wurden. Möglicherweise ist von der Betheiligung Filaretos und seiner lombardischen Nachfolger auch die bisher unbeachtet gebliebene stilistische Verschiedenheit dieser Medaillons abhängig, wobei ihm dann freilich die schwächere Gruppe zuzuweisen wäre. Schon dem Maßstab nach sind nämlich bei diesen Medaillons der Hospitalfenster zwei Gruppen zu unterscheiden: die großen, in Hochrelief ausgeführten Brustbilder im mittleren Bogenfeld, und die viel kleineren, paarweise angeordneten, flacher reliefirten, in den Zwickeln.²⁾ Auch unter sich sind diese Gruppen zwar von gleicher Stilrichtung, aber nicht von gleicher Vollendung, wohl auch nicht gleichzeitig. Unter den großen Medaillons bilden diejenigen an den drei ersten westlichen Fenstern der südwestlichen Schmalseite nach S. Nazaro hin eine Sondergruppe. Da sind es flachreliefirte, scharf geschnittene Profilköpfe, von denen zwei der gleichen Form entstammen. Diese erinnern an die analogen Theile der Petersthüren Filaretos. Die übrigen dagegen sind Brustbilder in voller Vorderansicht und treten in hohem Relief heraus, wobei radial geriefelte Rundscheiben Hintergrund und Rahmen abgeben. Gerade der Reliefstil allerdings ist am wenigsten glücklich gewählt. Die unteren Partien, die gewandeten Schulterstücke dieser büstenartig begrenzten Köpfe, sind zu flach gehalten, wie bei einem krankhaft eingesunkenen Brustkasten, und lösen sich auch in decorativem Sinn nicht recht vom Hintergrund los. Auch diese

1) Diese beiden Lünettenfiguren sind — gleich dem niedrigen mit einer über Wolken schwebenden Taube und der Inschrift „Ave gratia plena“ geschmückten Fries — aus einem gelblichen Marmor gearbeitet, und zwar aus einem Stück mit dem marmornen Lünettenrahmen, in welchen ihre Köpfe hineinragen, dabei aber an ihren Conturen ausgeschnitten, sodafs sie vor der als Hintergrund dienenden Ziegelwand als Freifiguren stehen, jedoch als Hochreliefs wirken. (Die ganze Lünette ist offenbar erst nachträglich hier aufgestellt worden. Der Bogen oben ist jetzt mit Gyps roh verklebt. Skizzenhafte Abbild. bei Paravicini, Text S. 3.) Der neben einem Cherubimkopf nach rechts hin knicende Gabriel mit den großen, derben Flügeln, und die ihm gegenüber mit über die Brust gekreuzten Armen ebenfalls knicende Maria, zwischen einem Sessel und dem Betpult, auf welchem sich die ganz unförmlich große Taube niedergelassen hat, zeigen ungemein dürftige, ja rohe Arbeit. Die Haltung ist wenig glücklich, die Gewandung sackartig, die Gesichter sind breit und unschön. So nichtssagende Gestalten kannte die Trecentoplastik der Campionesen nicht — man vergleiche diese Gruppe etwa mit derjenigen des großen mittleren Chorfensters des Doms —, im Quattrocento vollends setzen sie in Erstaunen. Dabei ist eine gewisse Sorgfalt der Detaillirung, welche aus dem gemusterten Mantel der Maria und dem noch gothisch ornamentirten Betpult und dem Sessel spricht, um so auffallender. Wenn man hieraus schliesen darf, daß der Meister auch in den Figuren hier sein Bestes gab, so muß er ein sehr untergeordneter Scarpellino gewesen sein, und das trifft denn doch nicht für Filarete, wohl aber für Cristoforo de Luoni zu, denn dessen Sarkophagrelief in S. Marco, Andrea Birago zu Füßen der Madonna neben dem Täufer knicend, zeigt ähnliche Schwächen und dabei auch verwandte Typen und Ornamentirung (die gothische Sitzbank Mariae!). Der breite, flache Faltenwurf mit den rundlichen S-Endigungen findet sich an dem Lünettenrelief allerdings nicht.

Wäre mit dem letzteren nicht der Name Filaretos verbunden worden, so verlohnte es sich überhaupt kaum, länger dabei zu verweilen.

2) Die Büsten in den Arcadenzwickeln unten entstammen sämtlich erst viel späterer Zeit.

Köpfe, die an der Nordwestfront allein mindestens zwölf verschiedene Typen zeigen, und zwar schon hier bald an einen Bacchus, einen Hercules und einen römischen Kaiser, bald an zeitgenössische Portraits erinnern, sind unter sich nicht völlig gleichartig gearbeitet, im ganzen aber relativ so vortrefflich, daß hier ein später noch zu erörternder Hinweis auf andere, reifere, völlig renaissancemäßige Schulung schon durch den Kunstwerth gerechtfertigt erscheint. Weit befangener sind die kleineren Medaillons gearbeitet.¹⁾ Endlich seien noch die seltsamen, flachen, hellen Todtenmasken erwähnt, welche sich noch an einzelnen Stellen des Gurtgesimses in den tondi zwischen den Dreipässen finden — für ein Hospital freilich ein wenig empfehlender Schmuck! —

Dem Plan unserer Studien gemäß ist die stilkritische Erörterung des Hospitales hier zunächst zu unterbrechen. Am 16. August 1465 trat der Toscaner vom Schauplatz ab, und sein Nachfolger wurde, laut Beschluß vom 22. November des Jahres,²⁾ der Lombarde Giuniforte Solari, welcher dem von nun an des Geldmangels halber häufig unterbrochenen Bau mindestens bis zum Jahre 1481 vorstand.³⁾ Mit Giuniforte Solari beginnt die Herrschaft der spezifisch lombardischen Stilweise. Der Wirksamkeit Filaretos gegenüber bezeichnet dieselbe, wie noch zu betonen sein wird, gerade in der Art, wie sie später Giuniforte und Pietro Solari und Lazzaro Palazzi handhaben, zweifellos oft eine Vergrößerung. Das gilt vorzugsweise von der Decoration und der Ornamentik. Allein das größte Verdienst Filaretos liegt letzthin überhaupt weniger auf diesem Gebiet, als in der architektonischen Leistung, soweit sich dieselbe in der Raumvertheilung und in technischen Dingen äußert: einen gleich grofsartigen, zweckmäßigen und einheitlichen Profanbau hatte Mailand zuvor nicht aufzuweisen, und diese Bedeutung des Hospitales übertrifft diejenige, welche sein Schmuck besitzt.

Jedoch auch der kunsthistorische Werth des letzteren ist nicht zu unterschätzen. Die decorative Plastik Mailands hat auf ihrem Uebergang von der Gothik zur Renaissance in den geschilderten Theilen des Hospitales, besonders in den Fenstern, zu der am Dom durch Giovannino de Grassi, Matteo de Raverti und Jacopino da Tradate ausgebildeten Stilrichtung einen neuen, entwicklungsfähigen Beitrag erhalten, und sie hätte sich ohne das Eingreifen energischerer Renaissancemeister wohl noch geraume Zeit — ähnlich wie in Venedig — auf den gleichen Pfaden eines stark gothisirenden Mischstiles bewegen können, dessen Reiz nur eine vorgefaßte Meinung verkannte. Das würde in besonderem Grade wohl der Palazzo Marliani (Abb. 56) bezeugen, dessen Front der des Hospitales so nah bleibt, und dessen spitzbogige Fenster mit ihrem Terracottafries — Putten im Rankenwerk — und ihren Medaillonköpfen unmittelbare Gegenstücke zu denen Filaretos bieten. Leider ist diese Front uns nur noch in Nachbildungen⁴⁾ überliefert. Dagegen ist von dem damaligen Mailänder Profanbau wenigstens ein Fragment erhalten geblieben, welches stilistisch der Decoration des Hospitales innig verwandt ist: das Portal der Casa Vimercati⁵⁾ (Abb. 57) in der Via Filodrammatici Nr. 1. Der Gesamtcharakter ist noch mittelalterlich, den beiden Hauptgattungen echter Renaissanceportale, von denen die eine monumentale Grofsartigkeit, die andere zierliche Feinheit erstrebt, gleichermaßen fern. Dieser breiten, niedrigen Pforte haftet noch etwas von dem Ausdruck wehrhaften Trotzes an, der das städtische Patrizierhaus des Mittelalters kennzeichnet, der ja auch noch dem im ersten Capitel behandelten Borromeo-Portal zu eigen ist. Auf verhältnißmäßig kurzen Pfeilern steigt über niedrigem, flachem Blattgesims wuchtig die spitzbogige Thorwölbung auf, deren breite Schildfläche reich ornamentirt ist, und seitlich von zwei quadratisch umrahmten Wappenzeichen⁶⁾ flankirt, oben durch den von zwei grofsen Blättern eingefassten Pinienzapfen der

1) Auch die grofsen Medaillonköpfe in jenen drei dem Naviglio zugewandten Fenstern sind flüchtiger ausgeführt als die der Front.

2) Canetta, Cenni S. 12.

3) Canetta, Cenni S. 16.

4) Vergl. Müntz, La Renaissance en Italie et en France. Paris 1885. S. 239.

5) Vergl. Reminiscenze etc. II. S. 31 f.

6) Rechts das Geschlechtswappen der Vimercati, und zwar des Gaspare Vimercati mit den Buchstaben CO. GA (Comes Gaspar); links das Wappenschild der Secco von Aragon, mit denen die Vimercati verwandt waren.

Sforza gekrönt wird. Dieser Abschluss vertritt hier über der Schwebbe des Spitzbogens die gothische Kreuzblume,¹⁾ aber seine beiden grossen Blätter sind akanthusartig gebildet, und die ganze Bekrönung wird von zwei nackten Putten gehalten.²⁾ An den Contur des Spitzbogens selbst legen sich Kriechblätter an, gothischen Krabben entsprechend, aber auch sie, rissig und mit unruhigen Linien, ähneln dem Akanthus, und auch in ihnen sitzen, klettern und ruhen nackte Putten. An der Innenseite endlich wird der reich profilirte Bogenrand von einem gothischen Dreipassfries begleitet, dessen Spitzen in malerisch-naturalistische Knäufe ausgehen, und oben vollends zeigt die glatte Bogenfläche einen Bildschmuck, welcher schon inhaltlich den Geist der Renaissance laut verkündet: drei vortrefflich ausgeführte Profilköpfe ohne jede Umrahmung, flach gehalten wie Münzreliefs, in der Mitte Francesco Sforza (Inscript: Fr. SF. DUX. MLI), ihm zur Seite links Cäsar

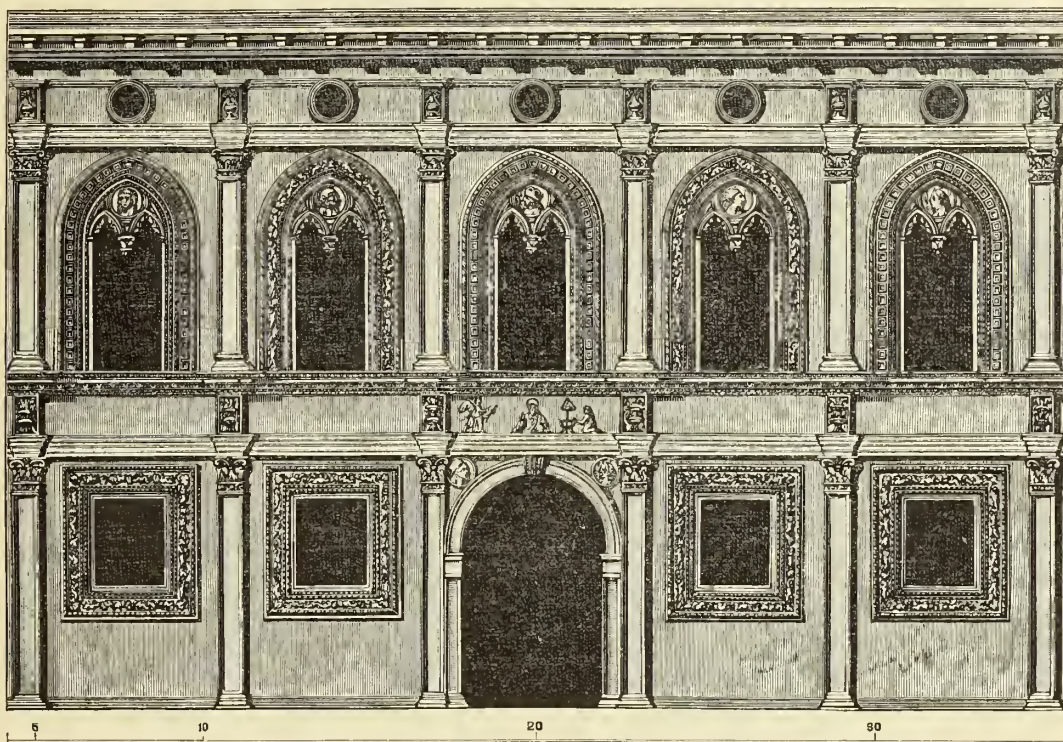


Abb. 56. Front-System des ehemal. Palazzo Marliani in Mailand.

(Inscript: DIVV^s IVLIV^s), rechts Alexander der Grosse (Inscript: ALE. XANDER. M.). — Auch hier also gothische Nachblüthe und Frührenaissance ganz unmittelbar neben einander, in einer sehr reizvollen Verbindung! Die geeignetste Folie für die Würdigung dieses Portales unter den Werken gleicher Gattung in Mailand selbst bietet das Portal der Casa Borromeo.³⁾ Dort deutet auf das Nahen der Renaissance lediglich der kräftige Naturalismus des Blattwerks hin; der wesentlich gedrungene Aufbau aber und die soviel schlichtere, ruhigere Decoration, die, vom Bogenrand abgesehen, auf die graden Linien der Profilierungen beschränkt bleibt, tragen noch ausgesprochen mittelalterliches Gepräge. Am Vimercati-Portal dagegen breitet sich über den schon in seinen Mafsverhältnissen veränderten Kern mittelalterlichen Charakters bereits weit freigelegter jenes schmucke, zierliche Gewand, das die Mitte des Quattrocento aus Elementen malerisch-naturalistischer Gothik

1) Es sei darauf hingewiesen, dafs sich das gleiche oder wenigstens ein sehr ähnliches Motiv am Mailänder Dom und am Dom von Como findet. Vergl. S. 128.

2) Die Rundscheibe, aus welcher die Pinie herauswächst, trägt an der Vorderseite das Motto: „Si te fata vocant“.

3) Reminiscenze II. Taf. 1. Vergl. S. 36.

und toscanischer Frührenaissance zu weben pfllegt. Und dessen Musterung ist auch in ihren Details die Fortbildung jener Stilweise, welche die Dom-Sacristeien und speciell die Bogeneinfassung des südlichen Sacristeibrunnens spiegeln¹⁾: in ähnlichem Sinne, wie dies von der Decoration der Fenster und des Gurtgesimses am Ospedale gilt. Die unruhigen, vieltheiligen Kriechblätter jenes Brunnens mit ihren geflammten Conturen, sind am Vimercati-Portal zu langen, schmalen, akanthusartigen Blättern geworden, und an die Stelle



Abb. 57. Portal der Casa Vimercati in Mailand.

jener nackten, geflügelten Engel mit ihren dünnen, eckigen, mehr gezeichneten als modellirten Extremitäten, welche im Dom die Buchstaben des Wortes „Pax“ tragen (Abb. 40), treten an diesem Portal ungeflügelte nackte Puttenkinder, die ihre kräftigen, allerdings auch noch recht derb wiedergegebenen Glieder schon ganz geschickt an das Blattwerk schmiegen. Zwischen den Domsacristeien und diesem Palastportal öffnet sich also trotz der gemeinsamen Beziehung zur Gothik für einzelne Gesichtspunkte doch bereits die breite Kluft, welche

1) Fast völlig gleich sind am Portal und der Brunnenumrahmung die Knaufendigungen der Bogenfriesse mit ihren von Kelchblättern eingefassten kleinen Pinienzapfen.

Mittelalter und Frührenaissance von einander scheiden. Hierzu stimmt auch das zeitliche Verhältniß, denn das Portal, der einzige Rest des Hauses, welches Francesco Sforza dem um ihn so verdienten Gaspare Vimercati geschenkt hatte, muß zwischen 1457 und 1468, dem Todesjahre Gaspare's, entstanden sein.¹⁾ Auch chronologisch rückt es füglich in die Nähe des Ospedale Maggiore. Aber die dortige Fensterdecoration bezeugt trotz der Verwandtschaft des Motives ein reiferes Können. Selbst das Blattwerk zeigt klarere, ruhigere Linien, und die Putten in ihm sind weicher und rundlicher, mit größerem Verständniß für die Naturformen modellirt. Vielleicht darf man auch darin die Ueberlegenheit toscanischer Schulung erkennen, und in dem Vimercati-Portal eher eine von dieser beeinflusste Schöpfung der Mailänder Localkunst sehen.²⁾ Das ihm am nächsten verwandte Werk steht inmitten der „Enclave“ florentinischer Kunst in Castiglione d' Olona: der steinerne Thorbogen (Abb. 47) an jenem Palast mit dem Castiglione-Wappen, dessen Terracotta-Fenster mit ihren Putten denen des Mailänder Hospitales entsprechen. Die Gesamterscheinung dieses Thors in Castiglione ähnelt derjenigen des Vimercati-Portales, nur ist sie noch wuchtiger und reicher an plastischem Schmuck, denn die römischen Kaiserköpfe, Trajan und Vespasian — sie sind in kräftigerem Relief gehalten und mit eigenen Rahmen versehen — sind hier verdoppelt, von Sinnbildern und Devisen der Castiglione begleitet, und am Bogenkämpfer gesellen sich ihnen die Statuen zweier kriegerischen Wächter. Auch die Ausführung erscheint trotz ihres etwas derben rein decorativen Charakters sicherer als an dem Mailänder Portal, und entspricht, gleich den Terracotta-Putten der Fenster, mehr den Hospitalsculpturen Filaretes.³⁾ So bildet ein Denkmal Castiglione d' Olona's das Bindeglied auch zu der zweiten durch Filarete gekennzeichneten Epoche der Florentiner Kunstweise in der lombardischen Hauptstadt!

II. Die Mediceer-Bank.

„Wir sahen auch zu Meilant ein köstlich haus, hetten des Kosman de Medici kaufleut innen.“
Ritter- Hof- und Pilger-Reise des Ritters Leo von Rozmital durch das
Abendland (1465—1467), beschrieben von Gabriel Tetzl von Nürnberg.

Unter den Toscanern, welche der Renaissance in der Lombardei den Weg gebahnt haben, pflegt man an erster Stelle Michelozzo zu nennen, literarisch ist dies jedoch nur durch eine zweifelhafte Angabe Vasaris⁴⁾ gerechtfertigt, welcher sich dabei auf Filarete beruft, indem er denselben im XXV. Buche seiner „Tractates“ Folgendes erzählen läßt: „Francesco Sforza, Mailands vierter Herzog, machte dem erlauchten Cosimo de' Medici einen prächtigen Mailänder Palast zum Geschenk, und Cosimo liefs denselben zum Zeichen, wie werth ihm diese Gabe sei, nach Angabe („con ordine“) Michelozzos mit Marmor- und Holzdecorationen ausstatten und zugleich vergrößern, sodafs die ursprüngliche Façadenlänge von 84 braccien auf 87 1/2 vermehrt wurde. Auch zahlreiche Malereien wurden auf sein Geheifs dort ausgeführt, so besonders in einer Loggia Scenen aus dem Leben Kaiser Trajans und dabei, zwischen Ornamenten, die Bildnisse Francesco Sforzas, seiner Gattin

1) Vergl. Beltrami, Il Castello di Milano. Mil. 1885. S. 86. Anm. 3 und La Perseveranza. 29. Juni 1885.

2) Aehnliche Sculpturen finden sich auch am Dom. Man beachte besonders die beiden von Blattwerk umschlossenen Putten an den Fronten des dritten und sechsten nördlichen Langhauspfeilers (vom Querschiff aus gezählt). Es sei ferner auf den reichen spätgothischen Grabstein des Gabriele da Cotignola († 1457) in der Kirche der Incoronata in Mailand hingewiesen. Vergl. Mongeri. a. a. O. S. 196.

3) Einem Typus des dortigen Blattwerks innig verwandt sind auch die Terracottablätter im Fensterrahmen des Branda-Palastes in Castiglione, die bei Santambrogio a. a. O. Taf. 7, 8 und 10 abgebildet sind.

4) ed. Milanesi II. S. 447.

Bianca, ihrer Kinder und vieler anderen Herren und Grofsen des Herzoglichen Hofes neben den Porträts von acht römischen Kaisern. Michelozzo selbst fügte das Bildnifs Cosimos hinzu; und in allen Gemächern war in abwechselungsreicher Art dessen Wappen und sein Sinnbild, der Falke mit dem Diamant, angebracht. Der Schöpfer aller dieser Malereien war Vincenzo Foppa, ein damals in der Lombardei hochgeschätzter Meister.“

Wie so häufig, hat der Aretiner auch hier die Angaben seines ausnahmsweise genannten Gewährmannes nicht genau wiedergegeben. Filarete handelt im XXV. Buche seines Tractates, welches das ganze Werk unvermittelt mit einem Lobspruch auf die fürstlichen Bauherren Cosimo, Piero und Giovanni di Medici beschließt, von diesem Mediceer-Palast in Mailand allerdings sehr eingehend¹⁾ und berichtet bezüglich seiner Wiederherstellung, dafs die Baugelder von dem Florentiner Geschäftsträger der Medici in Mailand, dem Leiter der dortigen Filialbank, Pigello Portinari ausgezahlt wurden, aber den Namen Michelozzo nennt er nicht, er erwähnt denselben in seinem ganzen Werk überhaupt nur ein einziges Mal²⁾ und zwar unter Florentiner Zeitgenossen, ohne Verbindung mit einer bestimmten Arbeit. Da Filarete sich im übrigen durch seine ausführliche, stellenweis freilich etwas confuse Beschreibung als ganz genau mit dem Bau dieses banco Mediceo vertraut erweist, ist dieses Verschweigen des Künstlernamens auffällig genug. Ist es Absicht, und etwa aus Eifersucht gegen den Landsmann zu erklären? — Wie dem auch sei: auf Filarete beruft sich Vasari bei seiner Angabe mit Unrecht, und da für dieselbe überhaupt keine frühere literarische Quelle nachweisbar ist — auch Marcanton Michiel, der „Anonymus Morelli“ nennt den Künstlernamen nicht³⁾ — so kann dieselbe füglich höchstens als Ausdruck einer zu seiner Zeit in Florenz verbreiteten Ueberlieferung gelten.



Abb. 58.
Standarten-
trägerin am
Portal der
Mediceer-Bank
in Mailand.
(Mailand.
Museo
Archaeologico.)

Allein diese ist in der That schon an sich, im Hinblick auf die Bauherren, begreiflich. Mit dem Namen der Medici ist dieser Mailänder Bau verbunden, als deren „Hofarchitekt“ aber erscheint damals so recht eigentlich Michelozzo, und bei dessen bekannten Beziehungen zu Cosimo liegt es durchaus nah, dafs dieser den ihm von Sforza 1455⁴⁾ geschenkten Mailänder Palast von demselben Künstler vergrößern und verschönern liefs, der seinen Familienpalast in Florenz selbst geschaffen hatte.

Zeitlich führt uns Filaret's Beschreibung übrigens noch mitten in die Bauthätigkeit selbst ein. Die Schilderung des banco Mediceo bildet jetzt den Schluss des unvollendeten Tractates, der in der ersten Hälfte des Jahres 1476 niedergeschrieben ist, und Filarete betont ausdrücklich, dafs damals weder der Umbau, noch die Ausschmückung vollendet war. „Eben erst hatte Vincenzo Foppa links im Hof unter dem Säulengang das Bildnifs Trajans gemalt, aber man sah bereits vielfach die Wappen und Devisen der Medici und der Sforza angebracht und plante den Ankauf mehrerer Häuser, um die Façade des Palastes günstiger zu gestalten.“ Filarete fügt hinzu, Pigello Portinari habe das Weitere mit ihm — Filarete selbst — berathen, aber die Thatsache, dafs er, der seine Leistungen doch so gerne erwähnt, im übrigen diesen Bau nicht unter seinen eigenen Werken aufzählt, beweist, dafs er einen wesentlichen, unmittelbaren Antheil an demselben nicht besitzt.

Stilgeschichtlich steht dieser banco Mediceo mit der durch Filaret's eigene Mailänder Werke bezeichneten Kunstrichtung allerdings im innigsten Zusammenhang.

Seine Beschreibung im „Tractat“ ist unter mehreren Gesichtspunkten besonders interessant. Ein Bild fürstlicher Pracht entrollt sich. Dem Namen nach war der Bau ein Geschäftshaus, in Wirklichkeit aber ein Palast. Für Cosimo und seinen Vertreter —

1) Tractat ed. Oettingen S. 679 ff.

2) a. a. O. S. 212.

3) ed. Frimmel. Wien 1888. S. 48. Seine Beschreibung stimmt im allgemeinen mit der Filaret's überein.

4) Vergl. C. Casati, Documenti sul Palazzo chiamato „il banco Mediceo“. Archiv. Stor. Lomb. 1885. S. 582 ff. Schenkungsurkunde vom 20. August 1455. Das Haus war im Besitz der Bossi gewesen.

„huomo degno e da bene“ wird der Portinari von Filarete genannt — war es eine willkommene Aufgabe, durch räumliche Vergrößerung und reiche Ausschmückung des Gebäudes den herzoglichen Spender zu ehren, und zugleich den Mediceer-Namen in der lombardischen Hauptstadt möglichst glänzend zu vertreten; andererseits mußte auch der Sforza selbst, welcher in diesem Palast einen öffentlichen Zeugen für sein gutes Verhältniß zum Florentiner Machthaber sah, das Werk nach Kräften fördern. Ihre beiden Wappen prangten hier neben einander: ein Sinnbild auch in kunstgeschichtlicher Beziehung, denn toscanische und lombardische Art waren auch hier zu einem eigenartigen Ganzen verbunden!

Nicht völlig frei und selbständig ist dasselbe geschaffen worden, sondern im Anschluß an schon vorhandene ältere Baulichkeiten, allein die Aenderung scheint doch durchgreifend gewesen zu sein, denn Michiel sagt, der Palast sei „fast von Grund aus neu gebaut worden.“ Jedenfalls spiegelt die von Filarete geschilderte und skizzierte Bauanlage die reichste Palastgattung der Frührenaissance. Ein Complex von Wohn-, Geschäfts- und Prachträumen, von Corridoren, Loggien, Söllern, Wirthschaftsräumen, Speichern, Kellereien, in möglichst regelmäßiger Anlage um einen länglich-rechteckigen Hof gruppiert, nach welchem sie sich in Arcaden öffnen; die Front (Abb. 59) ohne Risalite in gleichmäßiger Flucht, mit völlig

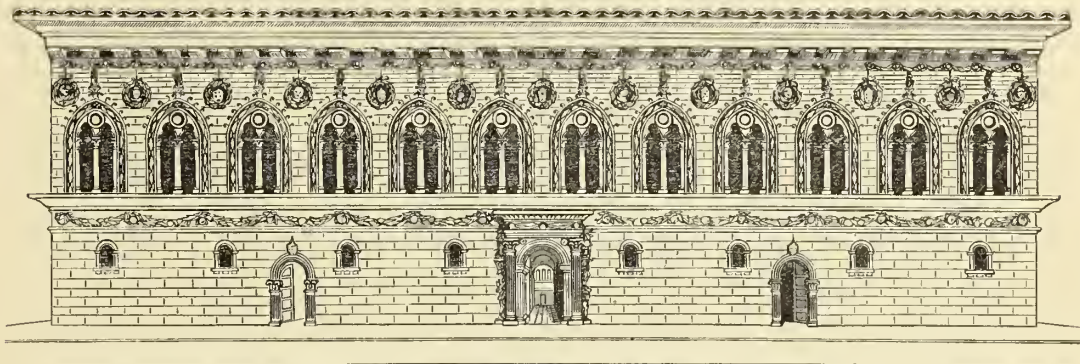


Abb. 59. Front-Entwurf der Mediceer-Bank in Mailand in Filaretes „Tractat“
(nach v. Oettingen).

symmetrisch angeordneten Oeffnungen; das Erdgeschoss mit drei Portalen und acht zu je zweien zwischen ihnen vertheilten, ganz winzigen, hochliegenden Fenstern, das Hauptstockwerk dagegen mit zwölf schlanken, zweitheiligen Fenstern dicht neben einander; dazu das Gurt- und das Krönungsgesims als horizontale Bänder scharf betont. Das Alles entspricht der baulichen Kernform nach dem florentinisch-sienesischen Palasttypus.¹⁾ Die Decoration zeigt dagegen wiederum einen Mischstil, in welchem neben reiner Renaissance die oberitalienischen Elemente noch gebieterisch hervortreten. Diese Gegensätze fielen schon Filarete auf. Wiederholt erwähnt er sie in seiner Beschreibung. Das Hauptgesims nennt er „fatta all' antica“, rühmt die Decke des großen Saales, welche mit ihrer in Blau und Gold gehaltenen Cassettirung gleich derjenigen des Florentiner Palastes ebenfalls „a modo antico“ sei, und betont ausdrücklich, daß einige Thüren dieses Saales nicht der Mailänder, sondern der modernen Florentiner Art „all' antichità“ folgten. Den Flur („apostero“) dagegen — einen von der Eingangspforte zum Hof führenden schmalen länglichen Gang — bezeichnet er als spezifisch mailändisch. — In den Augen Filaretes ist es offenbar gerade das „Florentinische“, das „Antikische“, was diesen Bau werthvoll macht, allein das ist, wie wir bereits wissen, bei ihm selbst ein mehr theoretisches Urtheil, und wir haben um so weniger Grund, demselben zu folgen, als die Façade des banco Mediceo den modernen, unbefangenen Blick in ähnlicher Weise gerade durch die malerische Verbindung antikisirender mit gothisirenden Theilen reizvoll anzieht, wie die des Hospitales von Filarete selbst. An

1) Auffällig ist nur, daß ein Sockelglied fehlt.

diese und ferner auch an Filaretos Palastentwurf für Venedig,¹⁾ endlich besonders an die Front des abgebrochenen Palazzo Marliani gemahnt Filaretos Skizze²⁾ in der That weit unmittelbarer, als etwa an Michelozzo's majestätisches Vorbild des Florentiner Frührenaissance-Palastes, an den Palazzo Medici-Riccardi. Die Grundunterschiede, welche den Gesamteindruck der oberitalienischen Palastfaçaden von demjenigen der Florentiner trennt, treten gerade hier aufs Klarste hervor: weniger strenge Abschließung nach aufsen, gröfsere Abwechselung in den Details, reichere und zierlichere Betonung einzelner Bautheile, und infolge dessen im ganzen geringere Monumentalität, aber dafür mehr heitere, mehr malerische Wirkung. Und auch die beiden Hauptmächte, welche diesen abweichenden Grundcharakter der Palastfronten in Oberitalien bestimmen und sich schon am Hospital geltend machten, das Backstein- beziehungsweise Terracotta-Material und die gothische Tradition, beide verbunden durch die nationale Vorliebe für das Malerische — sie sind auch an dieser Façade maßgebend geworden. Eine genaue Formenanalyse derselben ist freilich nicht mehr möglich, da von dem ganzen Bau in der Via de' Bossi jetzt nur noch wenige Theile der Hofarcaden, sowie im Museo archeologico der Brera das fast intact dorthin übertragene Hauptportal nebst einer Reihe von Stein- und Terracotta-Fragmenten erhalten sind, aber dies genügt in Verbindung mit Filaretos Beschreibung und Abbildung dennoch, um die kunsthistorische Stellung des Werkes im obigen Sinne sicher zu bestimmen.³⁾ Die von Caravati reconstruirten⁴⁾ Hofarcaden dürften zum mindesten in ihrem architektonischen Kern noch von dem älteren Bau stammen. Mit ihren kurzstämmigen, achtseitigen Pfeilern und den gedrungenen Blattcapitälen, deren Typus den Arcadensäulen des Hospitales gleicht, entsprechen sie vollständig der Mailänder Tradition, den Höfen der casa Borromeo und der casa Missaglia.⁵⁾ Hier hat die neue Bestimmung des Baues wohl nur die decorative Bekleidung durch farbige Felder, figürliche und heraldische Malerei, sowie die Anbringung der Medaillons in den Bogenzwickeln gebracht. Wesentlicher war jedenfalls die Umänderung der Façade. Bereits der Fries unter dem Gurt- und zumal derjenige unter dem Haupt-Gesims ist reicher figürlich geziert, als selbst am Hospital, und zwar weit reiner „in antiker Art“. Guirlanden sind zwischen Masken ausgespannt, völlig nach classischen Mustern, denen auch die Zeichnung des Hauptgesimses mit seinen ebenfalls von Guirlanden begleiteten Consolen folgt. So entsprechen auch die zwischen den Fenstern des Hauptgeschosses angebrachten Kränze, welche Wappenschilde und Köpfe umschließen, durchaus der Frührenaissance. Die großen Fenster dagegen sind Schöpfungen einer Compromißkunst, wie diejenigen des Hospitales, und sie gothisiren dabei in noch stärkerem Grade als diese. Die Grundform — Spitzbogen, breite, friesartige Einfassung, Theilung durch eine Hausteinsäule, und im Mittelfeld ein Medaillon — ist die gleiche, aber die Spitzbogen über den Theilfenstern tragen noch Nasenansätze, und der Hauptbogen vollends ist noch von Kriechblumen begleitet und an der Spitze durch eine Statue gekrönt: völlig den Tabernakelthürmchen des Domes ähnelnd! Allein auch hier sind die Details selbst, wie die Terracotta-Friese der Fensterwandungen, Guirlanden, welche von Schriftbändern⁶⁾ spiralförmig dicht umwunden und von kleinen Carniesen begleitet werden, im Renaissancegeschmack gezeichnet, ganz den analogen Theilen der Hospitalfenster entsprechend, und im allgemeinen noch in reiferer Renaissance gehalten, als selbst an den Terracottafenstern zu Castiglione d' Olna. Vollends an den drei Hausteinst-Portalen führte wiederum die Renaissance allein das Scepter. Die schlichten

1) Dort findet sich auch der Fenstertypus, die Anordnung des Zwickelmedaillons und der Fries mit den zwischen Cherubinköpfen ausgespannten Guirlanden.

2) Die beste Abbildung in der Ztschr. Arte Ital. Decorat. a. a. O. Fig. 20. S. 22.

3) Vergl. auch die Studie von Caravati „Il palazzo del Baneo Mediceo in Milano in der Ztschr. Arte Ital. Decorat. 1895. Text S. 21—30 mit zahlreichen Abbildungen. Dort auch eine exacte Reconstruction von Hof und Saaldecke.

4) a. a. O. S. 31.

5) Via Spadari Nr. 10. Vergl. Reminiscenze etc. II. Taf. 2 u. 11. Die Reconstruction. Arte ital. etc. S. 31. Fig. 32.

6) Dieselben zeigen bald das AVE, bald das Motto: „Regarde Moi“. Erhaltene Fragmente im Museo Archeologico, von denen einzelne auch der Decoration der Hofarcaden angehören. Vergl. Arte ital. etc. Dettagli. 15. Dort auch ein Bogenstück mit Blattwerk und den Worten: „Semper. Droit“, sowie ein Fragment mit gewundenem Stab.

Nebenporten werden von Pilastern begrenzt und oben durch profilierte, in der Mitte von Wappenschildern überragte Rundbogen geschlossen, am Hauptportal aber concentrirt sich,



Abb. 60. Portal von der Mediceer-Bank in Mailand, jetzt im Museo Archeologico der Brera daselbst.

oberitalienischem Geschmack gemäß, der decorative Schmuck in reichster Fülle. Auch seine Größenverhältnisse sind bedeutend — schneidet es doch noch in den Fries ein — und da dieses Portal der wichtigste erhaltene Theil des Baues ist, hat es hier auf genauere Erör-

terung Anspruch.¹⁾ (Abb. 60.) Das Ganze zeigt eine eigenartige Verbindung eines streng organischen, architektonischen Aufbaues mit einem rein malerisch gedachten Bildschmuck. Ein rundbogiger Eingang wird von einem aus zwei Pilastern und horizontalem Sturz gebildeten Thor umschlossen, diesem festgefügt Gerüst aber sind seitlich Statuen in Nischen, schwebende Figuren und Fruchtgehänge gleich freien Bildern nur eben neben- und beigeordnet. Dieser Gegensatz läßt sich bis ins Detail verfolgen. Vor den Pfeilern Wappenschilde, die völlig organisch an den Capitälern durch Bandwerk befestigt sind; am Fries in der Mitte, ebenfalls ein Wappenschild umschließend, ein Kranz, den schwebende Putten völlig naturgemäß tragen; seitlich unten Kriegerfiguren, wenigstens scheinbar als Statuen in Nischen, und oben Putten, die sich an den Fruchtbündeln zu thun machen, auf welchen sie sicher fussen! Unmittelbar daneben aber wiederum ganz unorganisch angebrachte Details! Ueber den Flachnischen der Gewappneten schweben die beiden heraldischen Frauengestalten vor indifferentem Hintergrund scheinbar frei in der Luft: ihr einziger Sockel ist — ähnlich wie an den Querschiffenstern des Domes — ein Cherubinköpfchen über heraldischen Wolken,²⁾ und über ihnen tritt dann doch wieder, wie in einem festgefügt Aufbau, als eine höchst anmuthige, spielende Erinnerung an die Baldachindächer gothischer Tabernakel, die aus Früchten und Blättern gebildete Pyramide mit ihren Putten heraus. Noch auffälliger ist der analoge Widerspruch am Hauptfries, an welchem als seitliche Einfassung jener großen, fliegenden Putten, aber ungetrennt von ihnen, das heraldische Abzeichen des neben dem Baum sitzenden Hundes in einem malerischen Reliefbild ohne jedes Rahmenwerk dargestellt ist; ähnlich endlich am Fries des Bogens, wo neben dem Schlussstein seitlich rein malerisch die flach reliefirten Figuren des Adlers und Pfauen und dann erst die Fruchtschnüre folgen. — Gewifs vertheilt auch die Florentiner Frührenaissance in ihrer fröhlichen Formen- und Bildfülle die einzelnen Schmuckmotive oft mit spielender Freiheit, ohne sich ängstlich an eine nach Stütze und Last streng logisch durchgeführte Gliederung zu halten. Es sei beispielsweise nur auf die Thür hingewiesen, welche in Florenz die beiden Klosterhöfe³⁾ von S. Croce verbindet. Auch da ist der Bildschmuck des Frieses ebenso malerisch und unorganisch, denn zu Seiten der frei fliegenden Putten mit dem Spinelli-Wappen erheben sich über dem Architrav ohne Rahmen zwei büstenartig abgeschlossene antike Profilbildnisse. Allein in gleich hohem Grade, wie an diesem Mailänder Portal, pflegt man die organische Tektonik in Toscana denn doch nicht zu vernachlässigen. Da entschied eben wieder wohl die echt oberitalienische, rein malerische Geschmacksrichtung!

Dieselbe steht hier jedoch schon vollständig auf dem Boden der Renaissance und ist in diesem Sinne bereits viel weiter vorgeschritten, als der Terracottaschmuck der Fenster des Palastes selbst und des Ospedale Maggiore. Man vergleiche mit dessen Säulen diese Portalpilaster und ihre feingliedrigen Capitäle, an welchen die schlanken, geriefelten Eckvoluten elegant aus der Doppelreihe zarter palmettenartiger Blätter aufsteigen. Man prüfe die fein detaillirten Fruchtschnüre am Stirnbogen, den zierlichen Schlussstein, das Rankenwerk in den Zwickeln, die Ornamentirung des Architraves und des Kranzgesimses, endlich die ungemein feine Decoration der inneren Thorwandung, an welcher bis zum Scheitel des Bogens in regelmäßiger Wiederholung symmetrische Ranken die Embleme der Medici, den Diamantring mit drei großen Federn und dem Wort „semper“, sowie die Casette mit dem Wort „droit“, umschließen.⁴⁾ Das Blattwerk hat hier einerseits die bisherige Fülle und Vielgliedrigkeit gothischer Herkunft eingebüßt: es ist flach gehalten, wie bei einer Palmette,⁵⁾ dabei meist schmal, und bald nach Art des Akanthus profilirt, bald

1) Gute Abbildungen des Portales bei Alex. Schütz, Die Renaissance in Italien. Hamburg 1878. Abth. C, Heft II und bei Bode-Bruckmann, a. a. O. Taf. 174.

2) Vergl. Abb. 61.

3) Vergl. C. von Fabriczy, Filippo Brunelleschi. Stuttgart 1892. S. 266. Anm. 1. Mit Recht Brunelleschi abgesprochen.

4) Ueber die Embleme vergl. Beltrami, Il castello di Milano. 1894. Cap. XII. L'araldica. Seite 715 ff.

5) Aehnliche Blattmotive auch an den Fragmenten der decorativen Malerei von dem Balken der Arcaden-Sofitte. Vergl. die Abbild. in Arte ital. etc. Fig. 36 S. 32 und die prächtige Reconstruction der ganzen Deckenmalerei Fig. 37 S. 33 und Taf. 18 (farbig).

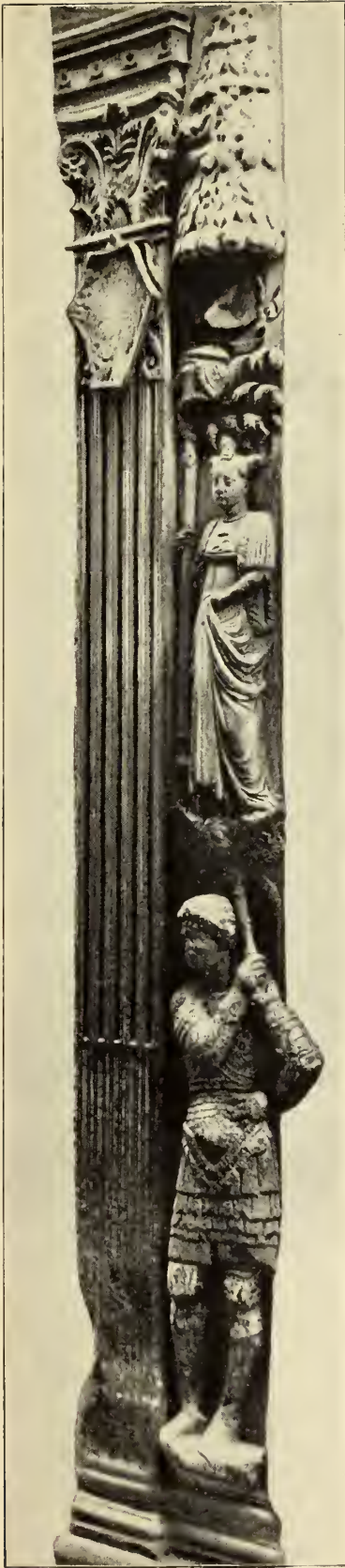


Abb. 61. Detail vom Portal der Mediceer-Bank in Mailand.

Meyer, Oberitalienische Frührenaissance.

schotenartig gestaltet, mit jenen regelmässigen, rundlichen Schwellungen, welche in der Ornamentik der „Florentiner Marmorbildner“ hergebracht ist. Andererseits aber findet sich besonders am Stirnbogen eine ungemein naturwahre, höchst geschmackvolle Wiedergabe der mannigfaltigsten Früchte und Blüten nebst ihren Blättern, Eicheln, Mispeln, Äpfeln usw. zu starken Bündeln vereint, von senkrecht geriefelten Bändern schräg umwunden, hier und da durch Vögel belebt — auch dies ein Motiv, welches fortan in der lombardischen Renaissancedecoration heimisch bleibt, und zwar nicht nur in Stein, sondern auch in Terracotta, (z. B. an einem prächtigen Fenster der Sala delli Scarlioni des Castells nach dem Cortile della Fontana¹⁾), ein Motiv das jedoch nicht dort geboren ist, sondern in Florenz, wo es seine herrlichste Gestaltung im Rahmenwerk der Ghibertischen Ostthür des Baptisteriums fand. — Hätte doch diese ganze Renaissance-Ornamentik des Portales, die auf Mailänder Boden ein Neues ist, in der Stadt Brunelleschis, Ghibertis und Donatellos in dieser Zeit nicht das geringste Auffällige! Das Gleiche gilt von dem aus antik-römischer Plastik wiedererstandenen Motiv des fliegenden Puttenpaares mit dem Kranz und Wappenschild (im Fries), welches in Florenz im Kreise Brunelleschis und Donatellos damals hergebracht war, und auch von Filarete an seinen Thüren von S. Peter verwendet ist. Diese Putten sind in Mailand ziemlich derb, nur auf den decorativen Gesamteffect hin gearbeitet, weniger sorgsam als die beiden Knaben über den Fruchtgehängen. Florentiner Vorbildern folgen aber auch die der Durchführung nach vollendetsten Theile des Bildschmuckes, die beiden Medaillonportraits Francesco Sforzas und der Bianca Maria in den Bogenzwickeln, wo sie freilich zu stark hervortreten. Der naheliegende Vergleich mit den Medaillons des Hospitales zeigt auch hier wiederum einen Fortschritt, selbst bereits in compositioneller Hinsicht. Scharf und klar heben sich die Profile der beiden Köpfe von dem Hintergrund der radial geriefelten Scheiben ab, und der untere Abschluss der Büsten erfolgt durch ein Akanthusblatt, welches sich den seitlich in perspectivischer Verkürzung dargestellten Voluten anschmiegt. Erinnern wir uns daran, dafs bei den Medaillons der Hospitalfenster gerade die Trennung der Büsten vom Fond am wenigsten befriedigte, und dafs andererseits die an diesem Portal benutzte Lösung in der Florentiner Reliefbüsten- und Medaillen-Plastik entstanden ist. Und so ist endlich auch bei den beiden Figurenpaaren neben den Pilastern durch den Antheil toscanischer Schulung eine über die Leistungsfähigkeit einheimischer Plastik hinausgehende Entwicklungsphase erreicht. Das kann man selbst noch an den beiden Gewappneten erkennen, obgleich dieselben so arg gelitten haben. Die richtigste Folie bieten hier die geschilderten „Giganten“ des Domes. Ist doch die

¹⁾ Vergl. die kleine Abbild. bei Beltrami, Il castello di Milano. S. 321.

decorative Aufgabe nahe verwandt, und durch die mit den Streitkolben erhobenen Arme sogar auch das Atlantenmotiv parallelisirt! Aber die Durchbildung der Formen ist reifer als bei allen bisher erörterten Giganten, die Stellung fester, die Rüstung schließt sich in ihrem reicheren Schmuck unmittelbarer antik-römischen Formen an, und selbst an den zerstörten Gesichtern zeigt wenigstens noch die Stirn- und Augenpartie die energische, kraftvolle Charakteristik. Darin kann man in der That auch hier ein florentinisches Element sehen. Und wenn auch Michelozzos eigene Arbeiten hier entscheidende Analogien versagen, so finden sich solche doch innerhalb des Florentiner Künstlerkreises, dem er angehört, und zwar gerade wiederum bei derjenigen Gruppe desselben, welche in Oberitalien vertreten ist. Es sei von neuem auf die den Sarkophag Christi umgebenden Kriegergestalten des Giovanni Rosso am Brenzoni-Denkmal in Verona und auf die geharnischten Portalwächter des früher geschilderten Palastes in Castiglione d'Olona hingewiesen. — Weit geringere Berührungspunkte mit toscanischer Kunst haben dagegen die in kleinerem Mafsstab gehaltenen Frauenfiguren, die beiden Helmtträgerinnen. Genremäßig aufgefaßt, und nach echt oberitalienischer Mode costumirt, erinnern sie vielmehr lebhaft an Gestalten Pisanellos, an die Frauen in den genrehaften Frescobildern der Casa Borromeo und an die Medea Colleoni in Bergamo. Hier ist man durch



Abb. 62. Terracottaköpfe vom Hof der Mediceer-Bank
im Museo Archeologico in Mailand
(nach Carravati, Zeitschr. Arte ital. decor.).

nichts veranlaßt, auf den Antheil toscanischer Kunst zu schließen. Selbst bei den großartigsten unter allen erhaltenen Fragmenten dieses Palastes, bei den ebenfalls im Museo Archeologico bewahrten acht mächtigen Terracotta-Medaillons, welche ehemals die Zwickel der Hofarcaden zierten, bei diesen prächtigen Männerköpfen (Abb. 62) antikisirenden Charakters, mit den sprechend geöffneten Lippen und den blitzenden Augen, darf man wohl auf oberitalienische Hände schließen.

Die Arbeit ist hier ebenso sicher und zweckbewußt, ebenso in großem Stil gehalten, wie bei den besten Medaillonköpfen des Hospitales, und es zeigt sich hier eine ähnliche stilgeschichtliche Verbindung mit echt lombardischen Werken, besonders mit den Terracottaköpfen der Höfe der Certosa bei Pavia. Diese Köpfe der Mediceer-Bank scheinen der gleichen Werkstatt zu entstammen, wie die prächtigen Terracotta-Medaillons an der Front des Monte di Pietà zu Cremona.¹⁾ Diese Terracotta-Medaillons und die Porträts des Fürstenpaares bleiben aber überhaupt die einzigen Arbeiten, welche im Bildschmuck des Palastes auch der Ausführung nach von hervorragenderem Kunstwerth sind und diesen auch bei einem Vergleich mit den Meisterwerken der gleichzeitigen Florentiner Plastik bewahren. Alles Uebrige ist nicht bedeutend genug, um über die Thätigkeit lombardischer Scarpellini hinauszudeuten. Wie am Dom, so hat man auch hier eine starke Arbeitstheilung vorauszusetzen, wie dort stammen Entwurf und Ausführung von ganz verschiedenen Persönlichkeiten, wie dort lag die Skizze, das „designamentum“ eines Meisters vor, den andere, vielleicht mit etlichen freien Umänderungen, ausführten. Und wie wir bei dieser Theilung schon an jener Gruppe der Domsulpturen einen Eingriff Florentiner Kunst constatiren konnten, so gewinnt derselbe an diesem Portal klarere, greifbare Formen, der reiferen Entwicklungsstufe entsprechend, auf welcher uns die toscanische Kunst hier entgegentritt, dem Verhältniß analog, in welchem in dieser Hinsicht die Meister

¹⁾ Zwei nah verwandte Terracottaköpfe sind in das Museo Cristiano in Brescia gelangt. Auf das Verhältniß dieser Terracottaarbeiten zu den Kaiserköpfen in Bramantes Sacristei bei S. Satiro in Mailand, sowie zu den Medaillonköpfen an anderen dortigen Bramantesken Bauten und zu denen der Miracoli-Kirche und der Loggia in Brescia ist im zweiten Bande zurückzukommen.

der Florentiner Domportale zu Michelozzo stehen. Denn daß thatsächlich kein anderer als dieser für diesen Ausbau des Mediceer-Palastes in Mailand die Entwürfe machte, kann nach der obigen Formenanalyse wohl kaum noch zweifelhaft sein. In der Gesamtheit, wie in mannigfachen Details fügt sich die oben geschilderte Decorationsweise dem Bild ein, welches seine Florentiner Arbeiten von seiner Kunst gewähren. Erst in neuerer Zeit ist dasselbe in gebührender, freilich noch immer nicht erschöpfender Weise erweitert und durchgeführt worden.¹⁾ Immer bedeutsamer tritt er dabei neben das Triumvirat Ghiberti, Brunelleschi und Donatello. In der Raumgestaltung der erste, unmittelbarste Schüler und Genosse Brunelleschis, in der figürlichen und ornamentalen Plastik der Schüler und Genosse Ghibertis und Donatellos, scheint er so recht eigentlich berufen, die großen Er-



Abb. 63. Detail von der Thür Michelozzos bei S. Croce in Florenz.

rungenschaften der toscanischen Frührenaissance zu verbreiten, und seine Beziehungen zum Norden, zum Venezianischen, die sich bis nach Dalmatien ausdehnen, boten zu dieser Mission Gelegenheit genug. Auf dem Gebiet der Decoration ist er zu einem selbständigen Meister geworden und bedient sich der neuen, antikisirenden Ausdrucksweise mit solcher Reife und Fülle, daß man ihn gelegentlich sogar „einen Schöpfer der Frührenaissance-Decoration“ zu nennen versucht ist.²⁾ Rühmt doch schon Vasari seine decorativen Arbeiten

1) Auf die bisherige Unterschätzung Michelozzos wies sehr richtig Frey in dem Commentar zu seiner Ausgabe des Codice Magliabechiano XII, 17. Berlin. 1892. S. 300 hin. Siehe auch Schmarsow, Archiv. Stor. dell' Arte. VI. 1893. S. 203 ff. und S. 241 ff. Vergl. ferner die Monographie v. Stegmann, revidirt v. Geymüller, in der von der Gesellschaft San Giorgio in Florenz begonnenen Veröffentlichung: „Die Architektur der Renaissance in Toscana“, herausgegeben von C. v. Stegmann und H. v. Geymüller, München. (Bruckmann.) Gegen die dortigen Ausführungen wendet sich theilweise H. v. Geymüller's „Schlußbetrachtung“ zum Text v. Stegmanns, a. a. O. S. 29 und sein selbständiger Aufsatz im Jhrb. d. Preufs. Kunstsamml. XV. 1894. S. 247 ff.: „Die architektonische Entwicklung Michelozzos und sein Zusammenwirken mit Donatellos“, wo die Bedeutung Michelozzos für die Frührenaissance-Decoration vielleicht wieder zu sehr eingeschränkt wird.

2) Vergl. den Text v. Stegmanns, a. a. O. S. 2.

gerade in diesem Sinne und preist ihn als Vorkämpfer der Renaissance. Es geschieht dies bekanntlich gerade im Hinblick auf ein Werk, welches den Vergleich mit dem Portal des banco Mediceo besonders herausfordert: die Umrahmung der Thür, welche in S. Croce den zur Cappella Medici führenden Gang eröffnet (Abb. 63). Darin sei „die herrliche antike Kunstweise in einer damals ganz ungewöhnlichen Vollendung nachgeahmt“. Man hat dieses Lob unter Hinweis auf verwandte, vielleicht zeitlich vorangehende Lösungen mit Recht eingeschränkt,¹⁾ Thatsache aber bleibt, dafs jenes Portal wenigstens in seinem geschlossenen Aufbau, in welchem der ornamentale und figürliche Schmuck im Fries und im Giebel so unbedingt nur als umrahmte Füllung dient, die strenge, an der Antike geschulte Auffassung der Florentiner Renaissance-Decoration vortrefflich vertritt. So könnte es gerade vor diesem Werk einen Augenblick zweifelhaft werden, ob derselbe Meister den Entwurf zu dem Mailänder Portal geliefert habe, in welchem, wie oben erörtert wurde, der Bildschmuck grossen Mafsstabes so unorganisch, rein malerisch dem architektonischen Kern nur eben ganz äufserlich nebengeordnet ist. Allein schon dieser architektonische Kern selbst schliesst sich ja den Florentiner Renaissancearbeiten Michelozzos und theilweise auch jener Thür bei S. Croce in seiner ganzen Zeichnung und auch in einzelnen Profilen an. Vor allem sind die Seitenpilaster an beiden Werken fast ganz identisch. Auch die Detaillirung der Gebälke hat viel Verwandtes, und vollends die Fruchtbündel in der Archivolte des Mailänder Portales bleiben den Fruchtguirlanden, welche am Fries der Thür von S. Croce zwischen den vier Cherubinköpfen ausgespannt sind, aufserordentlich nah. Und auch alles das, was an diesem Mailänder Thor und weiter an den Fenstern der Front noch als ein Zugeständnifs an die oberitalienische Geschmacksrichtung und als gothische Reminiscenz erscheint, widerspricht ja dem kunsthistorischen Bilde Michelozzos keineswegs. Auch in Florenz hat er nicht lediglich Decorationen geschaffen, die so frei nur die reine Frührenaissance athmen, wie jenes von Vasari erwähnte Portal, das Tabernakel der SS. Annunziata, die Cappella del Crocifisso in S. Miniato, und wie die in Verbindung mit Donatello gearbeiteten Zierstücke. Es sei nur an die drei dreitheiligen Fenster im Gang zwischen dem vorderen Portal und der Mediceercapelle in S. Croce erinnert,²⁾ wo die durchbrochenen Brüstungsplatten unten, und die beiden ausgezackten Rosetten im Bogenzwickel noch gothische Motive mit Anklängen an die Fenster von Orsanmichele zeigen, neben dem Rundbogen und den antikisirenden Säulencapitälen, der Stilmischung des banco Mediceo analog; und ferner sei auf das Mediceerwappen im ersten Klosterhof von S. Marco hingewiesen, an welchem das Blattwerk ebenfalls noch gothische Reminiscenzen enthält! Nicht sogleich ist Michelozzo jener entschlossene Vorkämpfer der antikisirenden Renaissance geworden, als welchen ihn Vasari hinstellt, ursprünglich scheint er vielmehr den Meistern des Ueberganges näher gestanden zu haben, zu denen ja auch sein erster Lehrer Ghiberti noch so beachtenswerthe Beziehungen hat. Darauf ist erst neuerdings durch August Schmarsow mit Recht nachdrücklich hingewiesen worden.³⁾ Am Rectorenpalast in Ragusa, dessen untere Halle (um 1464) auch in ihrer Decoration und in einem Theil des interessanten Bildschmuckes ihrer Capitäle zum mindesten auf Entwürfe Michelozzos zurückgeht, bewährt er sich als ein geistvoller Vertreter jener malerischen Spätgothik, welche vor allem dem venezianischen Decorationsstil des 15. Jahrhunderts sein Gepräge verleiht. Nicht minder stimmt damit die Façade von S. Agostino in Montepulciano überein, deren zwei untere Drittel Schmarsow⁴⁾ ebenfalls für Michelozzo in Anspruch nimmt.

Michelozzo war also gerade zu einer Aufgabe, bei welcher es galt, der oberitalienischen malerischen Geschmacksrichtung Rechnung zu tragen, wohl geeignet, besser

1) Vergl. a. a. O. Geymüllers Note 2 zu S. 8 und den Aufsatz im Jhrb. d. Preufs. Kunstsamml. a. a. O.

2) Siehe „Die Arch. d. Ren. in Toscana“ von Stegmann-Geymüller, a. a. O. Text S. 8, Abb. S. 4, ferner Lieferung 19 Taf. 15. Die Cappella Medici war spätestens bis 1445 vollendet.

3) Archiv. Stor. dell' Arte. 1893. a. a. O. Vergl. auch den Text zu „Die Arch. d. Ren. in Toscana“. „Michelozzo“ S. 24 ff., wo es am Schlusse heifst: „Durch dies theilweise Verschmelzen von florentinischen mit oberitalienischen Elementen erinnert dies Werk an mailändische Bauten.“

4) a. a. O. S. 250.

als Brunelleschi und Donatello, und besafs für die Reize dieses Geschmackes, die ihm bei seinem Aufenthalt in Venedig entgentreten mußten, sehr wohl genügende Aufnahme-fähigkeit, gröfsere vielleicht, als Filarete. Aber in weit stärkerem Grade noch, als die Intentionen Filaretos, der völlig in den Dienst des Mailänder Machthabers übergetreten war und die Ausführungsarbeiten selbst überwachen konnte, mußten die künstlerischen Absichten Michelozzos unter den Händen der Mailänder Bildhauer abgewandelt werden, besonders im Figürlichen.¹⁾ Für den Vorgang selbst, dafs er lediglich die Entwürfe nach Mailand gesandt habe, lassen sich zahllose Analogien anführen. So berichtet Vasari, Michelozzo habe Zeichnungen zu sechs Fenstern mit Mediceerwappen für die Peterskirche nach Rom geschickt.²⁾ Und gegen Michelozzos persönlichen Antheil spricht der Kunstwerth und Stil selbst. Nach allem, was wir von Michelozzos figürlicher Plastik grofsen Mafsstabes wissen, ist die Annahme, dafs er an den Bildschmuck des Portales selbst Hand angelegt habe, unbedingt zurückzuweisen. Von allen den Frauengestalten der toscanischen Plastik, die man mit gröfserer oder geringerer Wahrscheinlichkeit dem Michelozzo zuschreiben darf, den Caryatiden des Coscia-Denkmales im Florentiner Baptisterium an der Spitze, kann auch kein einziger Zug zu den beiden Standarten-trägerinnen des Mailänder Portales einen Uebergang vermitteln, und nicht anders steht es hinsichtlich der stilistischen Details der beiden Krieger, und theilweise selbst der Cherubim und Putten. Dagegen wird sich zeigen, dafs in den Hauptwerken lombardischer Plastik, besonders in denen Omodeos, fort und fort Analogien zum plastischen Schmuck dieses Portales auftauchen. Mit gröfster Wahrscheinlichkeit also darf man auch bei diesem Portal und überhaupt bei der ganzen plastischen Decoration des Palastes, einen wesentlichen Antheil der Lombarden, speciell vielleicht auch des jungen Omodeo, annehmen, eine ja auch der Tradition und den gegebenen Verhältnissen durchaus entsprechende Arbeitstheilung! Dabei fiel wie am Hospital, so auch hier ein Hauptantheil der Terracottaplastik zu, die in Mailand von Alters her heimisch war. So Bedeutendes,

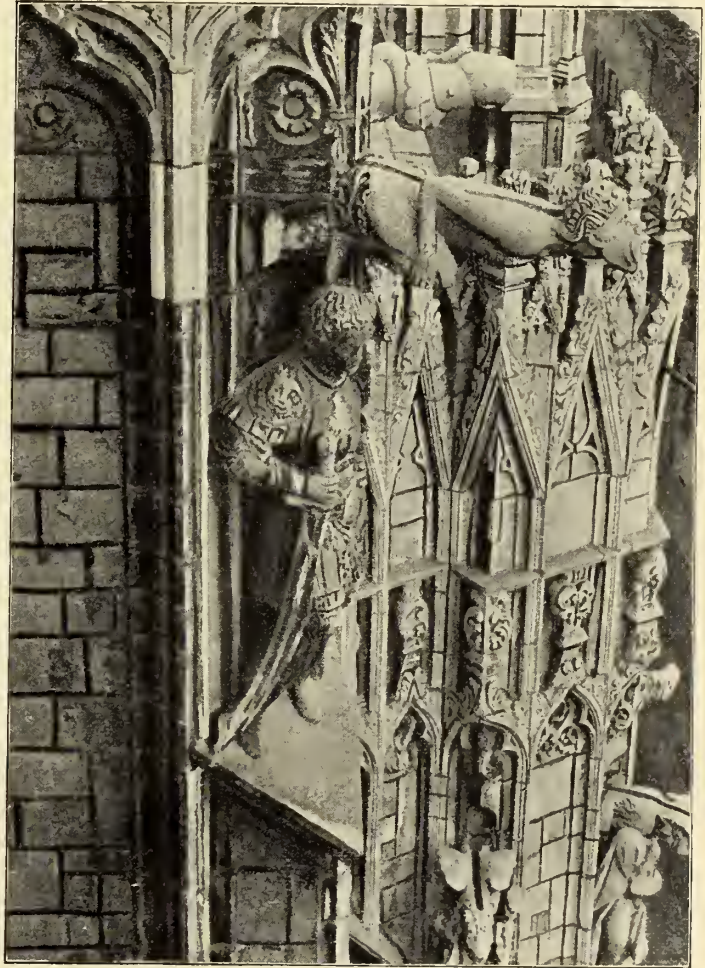


Abb. 64. Gigant am Mailänder Dom.

plastischen Schmuck dieses Portales auftauchen. Mit gröfster Wahrscheinlichkeit also darf man auch bei diesem Portal und überhaupt bei der ganzen plastischen Decoration des Palastes, einen wesentlichen Antheil der Lombarden, speciell vielleicht auch des jungen Omodeo, annehmen, eine ja auch der Tradition und den gegebenen Verhältnissen durchaus entsprechende Arbeitstheilung! Dabei fiel wie am Hospital, so auch hier ein Hauptantheil der Terracottaplastik zu, die in Mailand von Alters her heimisch war. So Bedeutendes,

1) Ein mittelbarer Einfluß der florentiner Kunst läfst sich auch bei anderen gleichzeitigen Mailänder Bauten voraussetzen, an denen die Portinari als Spender der Baugelder betheilig sind; so besonders bei S. Pietro in Gessate, vergl. Mongeri, a. a. O. S. 182 ff. Man beachte besonders auch die mit Halbfigürchen geschmückten Gewölbeconsolen in der Sacristei.

2) So heifst es von Michelozzo im Codex Magliab. XVII, 17, der Bezeichnung Vasaris völlig analog: „a Perugia per suo ordine si fece una rocca“. Ed. Frey. S. 89.

wie die großen Medaillonköpfe der Hofarcaden, hat dieselbe bisher freilich selbst nicht an den analogen Zierstücken des Hospitals aufzuweisen.

* * *

Wenn somit das Endergebnis unserer Erörterung hier wiederum die lombardischen Meister in den Vordergrund stellt, so wird hierdurch die kunsthistorische Bedeutung des Werkes keineswegs beeinträchtigt, vielmehr wohl in das richtigste Licht gerückt: bei der Ausschmückung dieses Geschenkes für einen Florentiner hat die lombardische Sculptur frei nach den Entwürfen eines Florentiner Meisters gearbeitet, und gerade so sind die an sich schon taktvoll ausgewählten Errungenschaften der Florentiner Frührenaissance den fördernden Elementen ihrer selbständigen Entwicklung in besonders günstiger, zukunfts-voller Art einverleibt worden. Das ist kunstgeschichtlich nur ein weiterer unmittelbarer Fortschritt auf dem Wege, dessen Beginn und ersten Verlauf wir bereits bei den Dom-sculpturen verfolgt haben. Dort zeigte sich eine parallele Richtung zum Florentiner Ueber-gangsstil eines Piero Tedeseo, eines Niccolò Arezzo, die nun folgerichtig auch in parallele Bahnen zu denen eines Michelozzo ausgeht! — Es wäre fast auffällig, wenn sich dieselben nicht ebenfalls auch an den Sculpturen des Domes selbst erkennen ließen, und in der That findet man sie dort unsehbar wieder. Dazu bedarf es nur einer näheren Prüfung der westlich auf die geschilderten Gruppen folgenden Giganten und Consolenfiguren. Am Westpfeiler der südlichen Tribuna befindet sich an der Westecke ein Gigant, welcher die Kriegerfiguren des Portales unmittelbar ins Gedächtnis zurückruft (Abb. 64). In einer Rüstung von ähnlichem Reichtum, aber barhäuptig, steht er auf seinem Posten, wie auf der Wacht, die Rechte in die Hüfte gestützt, die Linke am Griff des langen, bis zum Boden reichenden Krummschwertes. Aehnliche Analogien weisen auch noch einige andere in der Nähe befindliche Giganten auf, und unter den Consolen des Bogenfrieses am Sockel finden sich unter dem vierten Fenster und an der Frontseite des fünften Pfeilers der Nordseite, sowie unter dem dritten Fenster der Südseite vom Querschiff aus porträthafte Frauenköpfe, welche denen der beiden Wappenträgerinnen des Portales durchaus verwandt sind, wie denn auch die diesen als Consolen dienenden Puttenköpfe dort mehrfach wiederkehren.

So spinnt sich der rothe Faden, welchen die Decoration des Domes verbindend durch die verschiedenartigen Muster der Mailänder Stilgeschichte zieht, auch in dieser Periode stärksten fremden Einflusses fort. Hat doch diese Kunstrichtung Mailand gleich-zeitig auch mit einem zweiten, selbständigen Kunstwerk beschenkt, welches in seiner prächtigen Erhaltung noch heute seinen weitgehenden Einfluß auf die lombardische Kunst verbürgt!

III. Die Portinari-Capelle.

Es ist ein glücklicher Zufall, daß das zweite Renaissancwerk in Mailand, mit welchem der Name Michelozzos verbunden werden muß, schon durch seinen Zweck ein kunsthistorisch ergänzendes Gegenstück zum Banco Mediceo bildet; neben den Palast tritt, wie in Toscana, ein kirchlicher Bau, und zwar von derselben Gattung, wie diejenige, an welcher sich die toscanische Renaissance am frühesten und klarsten entwickelte, kein selbständiger, vieltheiliger Kirchenraum zur Aufnahme der ganzen Gemeinde und des gesamten Cultusapparates, sondern nur ein Anbau an einen solchen, eine Stiftung privater Freigebigkeit, eine Haus- und Familiencapelle, und zwar ein Werk, das einen unvergleichlichen Zauber selbst noch im köstlichen Kranz dieser Lieblingsschöpfungen der Renaissance-deco-ration bewahrt: die Cappella di S. Pietro Martire in S. Eustorgio.¹⁾

¹⁾ Vergl. zum Folgenden besonders den Aufsatz von Beltrami im Arch. Stor. dell' Arte 1892 S. 267 ff. und die Abbildungen nebst kurzer Notiz in der Ztschr. Arte ital. decor. ed. Boito. 1895. (IV.) Nr. 9. LVII. S. 75. Fig. 84. Tav. 45—47.

Gestiftet ist sie von demselben Pigello Portinari, durch dessen Hände die Gelder für den von ihm selbst bewohnten Palast des Cosimo Medici gingen, als eigene Grabstätte und als Zeichen kirchlicher Gesinnung,¹⁾ vielleicht aber auch als eine Huldigung für die S. Pietro und seiner Grabkirche besonders zugethane Fürstin Bianca Maria. Die Chronik des Dominicaners Gaspare Bugati (1524—1528) berichtet, daß die Capelle 1462 begonnen, 1468 vollendet wurde: „vortrefflich im architektonischen, wie im malerischen Schmuck“. Der Maler sei Vincenzo Vecchio, der Architekt wird nicht genannt. Auch Filarete und Vasari lassen uns hier im Stich. Die literarisch überhaupt unverbürgte Autorschaft Michelozzos ist demgemäß auch hier nur durch historische und stilkritische Wahrscheinlichkeit zu beweisen. In deren Sinn aber besteht sie unbedingt, nur darf man hier ebenso wenig, wie am banco Mediceo, Michelozzos Antheil auch auf jedes Detail ausdehnen.

Selbst ohne die Beziehung zum Geschäftsträger der Medici würde diese Capelle baugeschichtlich auf einen Zusammenhang mit Toscana schließen lassen, specieller mit einer Gruppe von Bauten, welche kunsthistorisch besonders mit Brunelleschis „alter“ Sacristei von S. Lorenzo und seiner Pazzi-Capelle im ersten Klosterhof bei S. Croce

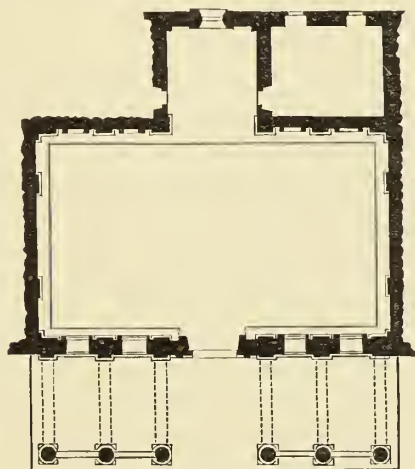


Abb. 65.
Pazzi-Capelle bei S. Croce in Florenz.

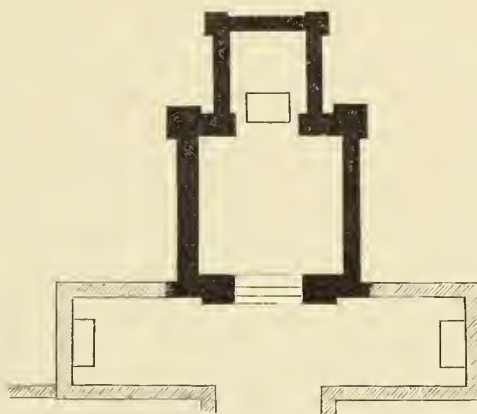


Abb. 66.
Portinari-Capelle bei S. Eustorgio in Mailand.

zu Florenz verbunden ist: in der Reihe jener zahlreichen Variationen, in denen der dort aufgestellte Grundtypus eines kleinen kuppelgekrönten Centralbaues seine Reize und seine Entwicklungsfähigkeit so glänzend bewährt, zählt die Cappella Portinari zu den glücklichsten. Die Verwandtschaft ist deutlich ausgesprochen (Abb. 65 und 66). Nicht nur das allgemeine Grundprincip der Raumgestaltung Brunelleschis kehrt hier wieder, sondern auch eine Reihe der constructiven und decorativen Lösungsformen, auf denen der ästhetische Eindruck und die kunsthistorische Bedeutung jener beiden Florentiner Werke beruhen, so die von H. von Geymüller mit Recht so gerühmte Anordnung der „concentrischen Doppelarcade“ und die Häufung der Kreisformen im Grundriß wie an den Fenstern und an allem Rahmenwerk. Aber es fehlt auch nicht an wesentlichen Gegensätzen. Der Grundriß der Cappella Portinari ist quadratisch, während Brunelleschis Pazzi-Capelle ein lang gestrecktes Rechteck bildet, und dadurch konnte auch von den Wanddecorationen der letzteren wenigstens diejenige ihrer Längsmauern für die Mailänder Capelle kein Muster bieten (Abb. 67). In der That erinnern in dieser nur die Eingangs- und die Rück-Wand an das Florentiner Vorbild — nicht aber die Decoration der beiden Seitenwände, an denen der halbkreisförmige Schildbogen lediglich ein schlankes Spitzbogenfenster umschließt. Eine noch wesentlichere Abweichung vom Werk Brunelleschis besteht jedoch in der Einfügung eines

1) Vergl. dazu die Inschrift auf dem in der Capelle befindlichen, neuerdings restaurirten Bildniß des vor S. Pietro knicenden Portinari: „Pillegus Portinarius Nobilis Florentinus hujus Sacelli a fundamentis erector anno Domini 1462“.

höheren Tambours unter der Kuppel, welcher dieselbe schon an sich luftiger und leichter erscheinen läßt als die Florentiner. Dieser relativen Selbständigkeit der baulichen Durchbildung eint sich eine in ihrem Gesamtcharakter wie in ihren Details vom Stil Brunelleschis wesentlich verschiedene Decorationsweise. Nach Brunelleschis Ruhm, die schlichte Vornehmheit der Antike mit möglichst geringem Aufwand wiederzugewinnen, hat der Meister der Portinari-Capelle überhaupt nicht gestrebt. Die monumentale, aber etwas kalte Wirkung der Interieurs des Florentiners, welche nur an einzelnen Stellen durch die farbigen Terracotten der Robbia belebt wird, ersetzt er durch reichen Formenwechsel und strahlende Vielfarbigkeit. Ueber dem plastischen Reiz steht ihm der malerische. Die Wandflächen



Abb. 67. Portinari-Capelle bei S. Eustorgio in Mailand, nach dem für das South-Kensington-Museum in London gearbeiteten Modell.

sind keineswegs so plastisch-ernst und grofs durch antikisirende Pilaster und Nischen belebt wie in Florenz; ihr Schmuck blieb vielmehr lediglich einer gemalten Flächenmusterung¹⁾ vorbehalten. Plastisch treten nur die reliefirten Eingangspfeiler zur Capelle und zur Altarnische hervor. An den Ecken des Quadrates befinden sich nur ganz schmale, in der Mitte gebrochene Pilaster von flachstem Relief und ohne Ornament, und an den Längsmauern ist der plastische Schmuck auf wenige in gleichen Abständen den Architrav stützende Consolen und auf einen Fries von dicht aneinandergereihten Cherubimköpfchen beschränkt. Schon an diesen Unterwänden tritt also an Stelle der rein architektonischen, monumentalen Kunstweise der Pazzi-Capelle ein kleinlicherer Schmuck.

An den oberen Bautheilen vollends wandelt sich das Bild gänzlich, und dort gewinnt das Mailänder Werk dem Florentiner gegenüber eine selbständige Eigenart von hohem Reiz. Licht- und Farbenpracht giebt ihnen ein festlich-heiteres Gepräge. Durch die beiden grofsen Fenster der Langseiten, die acht kleinen, mit ebensoviele nur gemalten Oeffnungen abwechselnden Rundfenster des Tambours, und die ebenfalls in gleicher Anzahl vorhandenen runden Oeffnungen der Laterne, endlich noch durch die drei Apsisfenster, strömt die Tageshelle kräftig ein, auch

die lediglich gemalten Theile der Architektur und Decoration belebend (Taf. 8). Architektur, perspectivische Frescomalerei und Stuccoplastik klingen hier zu einem unvergleichlich harmonischen Accord zusammen, und nicht ohne Mühe kann man im einzelnen entscheiden, ob ein Detail nur gemalt oder sculptirt sei. In den Zwickeln halten gemalte Engel auf gemalten Consolen reliefirte Wappenschilder; überall wird der thatsächliche, baulich gegebene Raum durch perspectivische Malerei fortgesetzt, so besonders an den grofsen Medaillons der Zwickel, die, eingefasst von mächtigen, weissen, reliefartig auf rothem Grund gemalten Ranken, scheinbar röhrenartig vertieft werden, um den gemalten Gestalten der sitzenden Kirchenväter Aufnahme zu gewähren; ähnlich auch an

1) Die heutige Decoration der Seitenwände stammt von der modernen Restaurierung der Capelle durch den Architekten Giov. Brocca.



PORTINARI-KAPELLE BEI S. EUSTORGIO IN MAILAND.
DETAIL DER INNENDECORATION.

den acht nicht als Fenster dienenden tondi des Tambours, mit ihren Brustbildern gemalter Heiliger. An dem stattlichen Friesband unter dem Kuppel-Tambour ist der große Engelreigen in vielfarbiger Stuccoplastik ausgeführt, während die den Hintergrund bildenden Arcaden und ihre Balustrade, von einzelnen kleinen plastischen Zuthaten (z. B. den Pfeiler-capitälen) abgesehen, wiederum nur gemalt sind. Aber auch durch die nur gemalten Oeffnungen blickt überall der blaue Himmel hinein, und selbst die großen Fresken aus der Geschichte des S. Pietro Martire in den Schildbögen sind in ihrer ganzen Composition, in der Anordnung ihrer baulichen Hintergründe und selbst in ihrer Farbenstimmung mit der architektonischen und decorativen Eigenart des Baues in Einklang gesetzt. In der Kuppel selbst tönt die schwarz-weiße Musterung der Tragebögen und der Zwickelmedaillons in den ebenfalls schwarz-weißen doppelten Umrahmungen der tondi und Rundfenster und in den sechzehn weißen Rippen fort. In den Kappen endlich herrscht eine bunte Schuppenmusterung, in welcher zartes Roth, Goldgelb, Grün und Blau schichtenweis auf einander folgt, ähnlich wie an Cherubimflügeln: das Ganze hier gleichsam eine köstliche, buntfarbige, luftige Flügeldecke, durch deren centrale Oeffnung wiederum das Licht der wirklichen Sonne hineinstrahlt, das von höchster Stelle herabgrüsende bunte Wappenschild des Stifters vergoldend.¹⁾

Kein Innenraum der gesamten toscanischen Frührenaissance vermag sich mit dieser fröhlichen und dabei so fein abgestimmten, durchaus einheitlichen Farben- und Lichtwirkung zu messen. Das Ganze entspricht gerade so recht dem malerischen Geschmack der oberitalienischen Kunst, und schon hieraus müßte man schließen, daß die letztere hier die toscanischen Errungenschaften im Ganzen doch selbständiger verwendet hat, selbst wenn die Ueberlieferung neben den vielleicht toscanischen Architekten nicht wiederum einen lombardischen Maler, Vincenzo Foppa, stellen würde: eine Personalunion, welche bei der hier zwischen Architektur und malerischer Decoration obwaltenden Harmonie von stilistisch maßgebender Bedeutung wird.

Die Decoration im einzelnen hat viel echt Oberitalienisches und zeigt meist abermals eine selbständige Fortbildung der uns schon bekannten Uebergangsformen zu reinerer Frührenaissance. Das gilt besonders von den Fenstern. Da klingen freilich noch die gothischen Reminiscenzen an, und die Hauptconturen entsprechen noch völlig den Fenstern des Hospitales und der Mediceer-Bank. Noch immer waren diese Oeffnungen den Spitzbogen, sowohl in ihrer Gesamtumrahmung, wie über ihren beiden Theilfenstern, und hier begegnet man noch dem Dreipafs mit Nasenansätzen und Knäufen, wie am südlichen Sacristeibrunnen im Dom und an den Fenstern des Palazzo Marliani. Aber auch die dort und an den Hospitalfenstern als Herolde der Renaissance auftretenden Medaillons fehlen nicht: sie füllen auch hier, über Cherubim, die Zwickel. — Eine specifisch oberitalienische Renaissanceschöpfung, welche in selbständiger Weise gothische Nachklänge, nationalen, malerischen Geschmack und antikisirende Details toscanischer Gattung verbindet und bald zu einem Lieblingskind der lombardischen Renaissance werden sollte, begegnet uns an

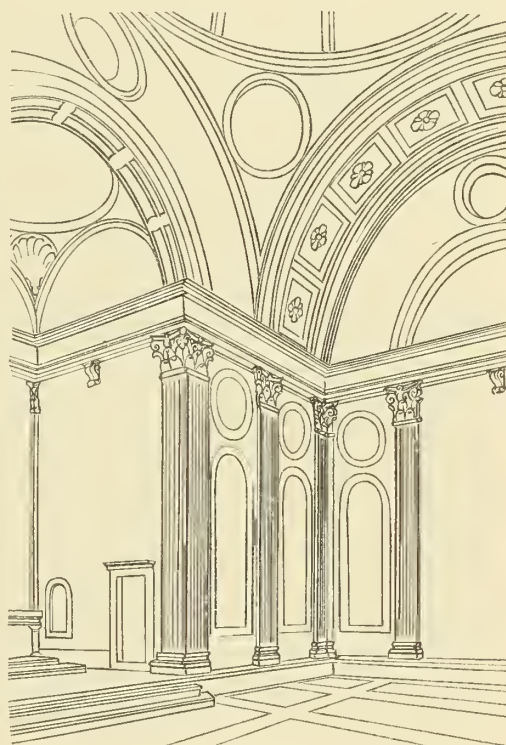


Abb. 68. System der Innendecoration der Pazzi-Capelle bei S. Croce in Florenz.

¹⁾ Vergl. die farbige Gesamtansicht des Innenraumes nach einem Aquarell von L. Pogliaghi in *Arte ital. decorat.* 1895. Anno IV. Tav. 45 46.

diesen Fenstern zum erstenmal: als Mittelpfosten und, halbirt, als Seitenstütze der Bogen an den inneren Wandungen, dient hier die „Candelaber-Säule“, die einen candelaberartigen Kelch mit der Säulenform vereint. Weitverzweigt ist die Vorgeschichte dieses Motives, und sie führt einerseits zu den mit Schaftringen versehenen Säulen Oberitaliens, wie sie beispielsweise noch an einzelnen Hospitalfenstern Anwendung fanden, andererseits zu den Balustern Donatellos zurück. In der Cappella Portinari ist die Form bereits von großer Eleganz und hat jedes gothisirende Element abgestreift. Aus dem unteren kelchartigen Theil, welcher etwa zwei Fünftel der Gesamthöhe beträgt, wächst der Säulenschaft schlank und leicht empor. Das ist ein Meisterstück echt oberitalienischen Charakters. Daneben aber zeigt sich der mittelitalienische Einfluß! Zunächst schon in den aus weißem Stucco auf ganz hellem, grünlich-blauem Grund reliefirten Guirlanden, welche, aus winzigen Vasen aufsteigend, von einem schmalen profilirten Rand eingefasst sind. Als ununterbrochenes, breites Band umrahmen sie, wie die Halbkreisöffnung des Portales vom banco Mediceo, so hier friesartig die Fenster und die Schildbogen der Wände. Dies ist ein echt florentinisches Motiv, das in der hier auftretenden Form wohl besonders den Robbiawerken zu danken ist; und florentinisch ist dem Motiv nach auch der Cherubimfries, welcher die Seitenwände über dem Gurtgesims, unterhalb der Fenster abschließt. Dabei ist jedoch zu betonen, daß weder jene Guirlanden, noch die Cherubim sich mit den besseren Marmor- oder Terracottaarbeiten gleicher Gattung in Florenz — man denke nur an den herrlichen Cherubimfries der Pazzi-Capelle — auch nur annähernd messen können, ja daß sie auch hinter den analogen Theilen des Palastportales wesentlich zurückstehen und überhaupt recht derb ausgeführt sind. Der Künstler hat sich die Aufgabe leicht gemacht. Sowohl für diese aus Fruchtbündeln und breitem Bandwerk bestehenden Guirlandenfriese der Fenster und Wandbogen, wie für die sechsflügeligen Cherubimköpfe über dem Gurtgesims sind stets die gleichen Formen benutzt. Die Zeichnung ist hier wie dort etwas schwerfällig. Das gleiche gilt von den ebenfalls in Stuccorelief auf hellgrünem Grund ausgeführten Füllungen jener vier Hauptpilaster am Capellen- und Apsis-Eingang — wenigstens für diejenigen ihrer Innenwandungen und der nach dem Capelleninnern gerichteten Seiten der Eingangspfeiler. Auch da sind für die Ranken selbst nur drei Formen in einzelnen leicht variirt, darunter wiederum breite Fruchtschnüre, aus wichtigen Vasen aufsteigend, groß gehalten, die einzelnen Compartimente aus der gleichen Form ohne Verjüngung und Abstufung aneinandergereiht, ferner Ranken in analoger symmetrischer Zeichnung wie an der Innenwandung des Mediceerportales. Den der Breite dieser Fruchtschnüre und Ranken entsprechenden oberen Abschluß bildet einmal eine von einem Ring herabhängende glockenartige Endigung, die sich aus Früchten und Blättern zusammensetzt, völlig denen gleichend, welche die Pilasterfüllungen am Palastportal bekrönen; bei den drei anderen Pfeilern ein Fruchtkorb mit einem naschenden Vögelchen, ein Knauf, eine Palmette. Die Zeichnung der schmalen Blätter und der sonnenblumenartigen Blüten überträgt die Blattformen des Portalschmuckes in großen Maßstab. Beachtet man ferner, daß hier auch die so charakteristischen Fruchtpyramiden¹⁾ des Portales genau wiederkehren, so kann über die Identität dieser Ornamentik kein Zweifel mehr bestehen. An den Eckpfeilern bleibt der schmale, gebrochene Schaft ganz glatt, und als einziger plastischer Schmuck dienen hier die Capitäle, welche in ihren antikisirenden Details — sie sind aus zwei niedrigen Reihen von flachen Akanthusblättern und zwei Voluten zusammengesetzt — wiederum durchaus denen der Portalpilaster vom banco Mediceo gleichen. Weit stattlicher sind dagegen die Relieffüllungen dieser Pfeilerflächen an deren der Eingangsseite zugewandten Westfronten bedacht. Auch für diese bediente man sich allerdings ebenfalls nur weniger Formenplatten, von denen die schönsten auffallender Weise nur einmal, vorn am Eingangspfeiler links, die übrigen dreimal gleichartig benutzt sind. Die letzteren zeigen in ihrer dreimal verwendeten Zusammensetzung drei allerliebste Puttenkinder, welche, bald nur eines allein, bald aber zu zweien gepaart, in fried-

1) Diese Fruchtpyramiden finden sich u. a. auch auf der triumphbogenartigen Umrahmung des Mantegna zugeschriebenen Liviusblattes in der Albertina in Wien. Vergl. Wiekhoff, Die italienischen Handzeichnungen der Albertina. I. Theil. S. XLVIII. S. L. Nr. 13.

lichem Wetteifer nach den aus Fruchtbündeln zu ihnen herabhängenden Trauben greifen und an einem Band emporklettern, während am oberen Ende ein Engel das Portinari-Wappen hält. Der Typus dieses Engels mit seinem reizenden Lockenköpfchen verdient besondere Beachtung. Seine Vorstufen fanden wir in Castiglione d' Olona, selbst schon in den Malereien Masolinis, seiner in der Portinari-Capelle erhaltenen Gestalt aber werden wir von nun an in der lombardischen Renaissanceplastik, vor allem in den Jugendarbeiten Omodeos, dauernd begegnen. Auch die Puttenkinder selbst sind in ähnlichem Sinne bezeichnend. Sie entsprechen jenen beiden nackten Bübchen des Palastportales, welche sich dort hoch oben auf den Fruchtbündeln zu schaffen machen. Ihre Bewegungen sind weit behender und natürlicher, als bei ihren Genossen an Filaretos Hospitalfenstern. Noch reizvoller aber ist die nur einmal (am linken Eingangspfeiler von der Kirche aus) angewandte

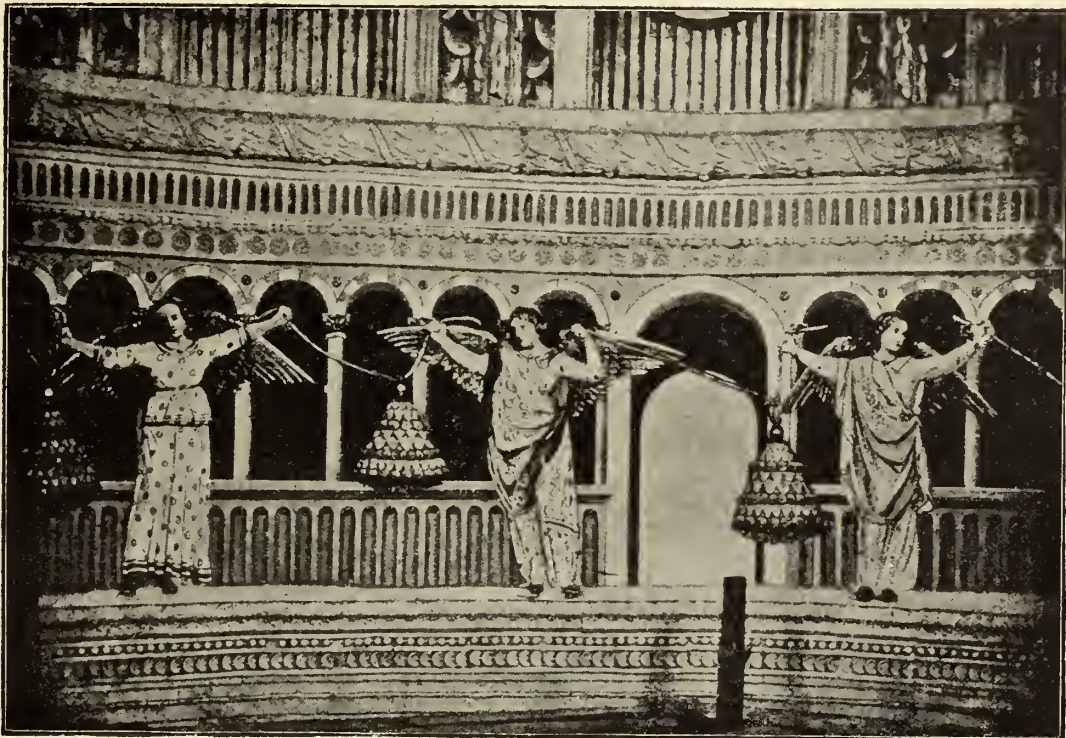


Abb. 69. Portinari-Capelle bei S. Eustorgio in Mailand. Engelreigen unter der Kuppel
(nach einer Abb. im Archiv. Storico dell' Arte).

Füllung, die schon in den drei oberen Relieftafeln von den übrigen ein wenig abweicht, — das oberste Puttenpaar klettert hier nicht mehr friedlich gemeinsam empor, sondern beginnt eine lustige Rauferei — und vollends in der untersten Platte ein selbständiges Genrebild aus dem Kinderleben von echtestem Renaissancecharakter bietet. Schon die Erfindung desselben ist ungemein glücklich. Der unterste der drei Buben kniet mit aufgestemmt Armen auf dem Boden und bildet so mit seinem Rücken die Brücke, auf welcher sein Gespiel zu den Trauben emporzureichen versucht; doch auch so hängen ihm dieselben noch zu hoch, und der dritte muß mit seinen fest gefalteten Händen erst eine Art Schlinge bilden, in welche das rechte Füßchen des Kletterers treten kann, um einen genügend hohen Standort zu gewinnen. Auch die Formenbehandlung an sich hat hier den letzten Hauch mittelalterlicher Gebundenheit verloren! —

Von dieser reizenden Arbeit aus gewinnt man am besten den Uebergang zu demjenigen Theil im Bildschmuck dieser Capelle, welchen man von jeher als ihr köstlichstes Kleinod gepriesen hat, ohne ihn jedoch näher zu analysiren: zu dem in polychromem Stucco-Hochrelief ausgeführten Engelreigen im breiten Fries unter dem eigentlichen Tambour.

Das Thema selbst ist in der italienischen Renaissancekunst traditionell. Jugendliche, mehr noch durch ihren Liebreiz, als durch ihre Flügel zu Engeln erhobene Mädchengestalten, Blumen streuend, im Reigen vereint — das ist in der Florentiner Malerei die Verkörperung der himmlischen Herrlichkeit, in welcher die Gottheit waltet. So zeigt es beispielsweise Botticellis Gemälde der „Krönung Mariä“ in der Florentiner Academie. Irdischer Festbrauch findet darin seine Verklärung. Unwillkürlich wird man an den Mädchenchor gemahnt, der mit blumengeschmückten Bäumchen, Canzonetten singend, in Florenz den Maimonat zu begrüßen pflegte. Noch weit unmittelbarer aber führt in die Stimmung dieses Bildfrieses der Portinari-Capelle die Schilderung ein, welche Filarete in seinem Tractat vom festlichen Empfang des Fürsten im Haus des Carindo entwirft. Da treten beim Mahle gröfsere und kleinere Kinder in prächtigen Gewändern auf und beginnen beim Klang der Musik und unter Gesang halb französischer, halb italienischer Canzonen einen Reigentanz, „lange Blumenketten in den Händen“.¹⁾ Aehnlich sind die etwa lebensgrofsen Gestalten vor der gemalten Balustrade am Tambour der Capelle. Ein musikalischer Rythmus tönt aus ihren Bewegungen, wie sie, die an Bändern aufgehängten Frucht- und Blumenbündel hin und her schwingend, im Tanzschritt mit köstlicher Grazie dort den Reigen schlingen. Bald stehen sie ruhig, von ihren hochgegürteten, hellen, gesternten und gemusterten Gewändern züchtig umschlossen, bald schreiten sie eilig und energisch bewegt einander entgegen, wobei die leichten Kleider sich bauschen und lüften, die schön geformten Arme, die Füfse und — zuweilen in antiker Art seitlich hoch gerafft — selbst die Beine bis übers Knie enthüllend. Meist sind es kraftvoll entwickelte Mädchengestalten, aus derberem Stoff als die Engel, welche in den Fresken der Capelle ihr Wesen treiben, die Lieblingskinder der Kunst Vincenzo Foppas, mit denen sie höchstens die goldenen Locken, die Form und Farbe der Flügel und zuweilen die Schönheit theilen. Sie haben etwas durchaus Florentinisches und scheinen den Figuren auf der Florentiner Orgelbalustrade des Luca della Robbia, ja selbst den drallen Buben Donatellos innerlich verwandt.²⁾ Auch die Formenbehandlung unterstützt diese Analogie. Sie ist überall flott, fast skizzenhaft; im Nackten kräftig modellirt, in der oft breit gebauschten und im Winde flatternden Gewandung mit grofszügigem Faltenwurf, der noch keine Spur von den specifisch lombardischen Knitterfalten verräth. Ihre sprühende Lebenswahrheit wird durch die Farbe wesentlich gesteigert, die an den Fleischtheilen kräftig und völlig naturalistisch gehalten ist, an den Haarpartigen goldig strahlt, am Weifs, Blau und Roth der Gewänder freundliche Helligkeit erstrebt, und an den Flügeln ein sattes Roth, Tiefblau und schimmerndes Gold wählt. Auch der Hintergrund ist farbig. Es ist ein Meisterwerk polychromer decorativer Plastik, eine Schöpfung aus einem Gufs. Keine Gestalt drängt sich vor, jede dient nur dem Ganzen, und je länger man dies betrachtet, um so mehr mufs man das künstlerische Tactgefühl bewundern, dem es glückte, die zwanzigfache Wiederkehr des gleichen Grundmotives so köstlich zu variiren und diese völlig unsymmetrischen Stellungen so harmonisch dem Architektonischen einzuordnen. Der letzterwähnte Vorzug macht es daher auch durchaus wahrscheinlich, dafs hier der künstlerische Leiter des Ganzen selbst zum mindesten den Entwurf geliefert hat, und bei den oben hervorgehobenen Verschiedenheiten dieser Figuren vom specifisch lombardischen Engeltypus, bei ihrer inneren Verwandtschaft mit der Florentiner Quattrocento-Plastik der Richtung Donatellos, wird man hier doch wohl ebenfalls auf Entwürfe Michelozzos zu schliesen haben.

In farbigem Stuck ist dieses köstliche Werk ausgeführt. Wiederum tritt da die Gruppe jener aus ähnlich gefügigem Material gearbeiteten, in Oberitalien so verbreiteten

1) Ed. Oettingen S. 476.

2) Auf die Beziehungen Michelozzos zu Luca della Robbia ist neuerdings durch Reymond, *Les della Robbia*, Florenee 1897, S. 39 f. mit Recht hingewiesen worden. Leider verbietet der Standort des Engelreigens in der Portinari-Capelle eine getreue Aufnahme. Die bisherigen Abbildungen geben weder vom Stil, noch von der Schönheit dieser Figuren ein richtiges Bild. (Details im Archiv. Storico dell'Arte. a. a. O. S. 285 und bei Romussi, *Milano nei suoi Monumenti* II. Taf. VIII.) Am richtigsten ist wenigstens der Gesamteindruck noch in der kleinen Abbild. in der *Arte Italiana decor.* etc. a. a. O. Fig. 84 S. 75 getroffen. Neuere Aufnahme von Alinari (vergl. Taf. 8). Unsere Abb. 69 S. 115 nach dem Archiv. Storico dell'Arte darf stilistisch nicht maßgebend sein.

Sculpturen Florentiner Ursprungs in den kunsthistorischen Gesichtskreis, jener unglasirten Thonbildwerke, die man vor allem in Venedig und Verona findet. Allein es ergibt sich dabei eben nur eine ganz allgemeine Schulverwandtschaft. Herrscht doch kaum noch



Abb. 70. Portinari-Capelle bei S. Eustorgio in Mailand.

eine nur weitläufige Familienverbindung zwischen diesen Engeln der Mailänder Portinari- und denen der Veroneser Pellegrini-Capelle, oder den Engeln, welche am Buon-Denkmal in der Frarikirche zu Venedig der Taufe Christi zuschauen! Und auch mit den polychromen Stuccobildwerken echt oberitalienischer Herkunft, den Altarsculpturen im Dom

und in Sa. Anastasia zu Verona aus der Werkstatt Falconettos, kann sie nur die Gleichheit von Material und Technik in Parallele bringen. — Etwas anders ist die Beziehung zur späteren Renaissanceplastik in der Lombardei selbst. Ihre blühende Thonsculptur hat durch die Stuccoarbeiten der Portinari-Capelle Anregungen empfangen, die wir besonders in den Klosterhöfen der Certosa bei Pavia zu verfolgen haben werden. In dieser Hinsicht gesellt sich dieser Bildschmuck der Portinari-Capelle dem des ersten völlig reifen, ebenfalls durch einen fremden Meister geschaffenen Renaissance-Raumes Mailands: der Sacristei bei S. Satiro.

Das Werk Bramantes, das — wie später zu zeigen — auch unter vielen anderen Gesichtspunkten durch Analogie und Gegensatz für die Würdigung der Portinari-Capelle so lehrreich ist, stellt auch deren kunsthistorische Bedeutung innerhalb des Mailänder Uebergangstiles in das richtigste Licht. Der Uebergangskunst, nicht schon der Renaissance, gehört die Portinari-Capelle an: dem Uebergang von der Gothik zur Frührenaissance, von der lombardischen Eigenart in die „Florentiner“ Stilweise! Noch immer stehen hier beide Elemente nebeneinander, aber ihre Verbindung ist doch mehr ausgeglichen und harmonischer als in den Arbeiten Filaretos. Man beachte da auch die allerdings stark restaurirte Aufsendecoration der Capelle in Backstein und Terracotta! (Abb. 70). Man mustere ferner auch die reizvollen Architekturbilder im Hintergrund der großen Fresken, die — das Werk eines Lombarden! — den lebhaftesten Einblick in die Formensprache dieses Uebergangstiles in ihrer Vermischung lombardischer und toscanischer Motive gewähren (Taf. 8).

So bezeichnet die Portinari-Capelle in Mailand selbst den letzten Schritt auf jenem langen Pfad, auf welchem die heimische Weise unter Florentiner Führung der Frührenaissance entgegenggeht, — den letzten, denn hier ist die Grenze erreicht.¹⁾ Jenseits derselben beginnt die reine Frührenaissance selbst. Auch an ihrer Spitze steht dort zunächst ein fremder Führer. Auf Filarete und Michelozzo folgt Bramante; auf den lombardisch-toscanischen Uebergangstil der „stile Bramantesco“.

Bevor unsere Schilderung jedoch im folgenden Band dieses zweite Hauptthema beginnt, gilt es, den Blick über die lombardische Hauptstadt hinauszuwenden auf die beiden wichtigsten Schöpfungen, welche dieser Uebergangstil in der Lombardei außerhalb Mailands als willkommene Zeugen seiner Lebenskraft und Vielseitigkeit hinterlassen hat, auf die beiden Denkmäler, die auch zu Hauptträgern der späteren echt lombardischen Frührenaissance werden sollten: den Dom von Como und die Certosa bei Pavia.

IV. Der Uebergangstil am Dom von Como und an der Certosa bei Pavia.

„quod comunitas cumarum possit et valeat in alto et lato
edificari et reformari facere ecclesiam suam cathedralam.“
Vertrag zwischen Mailand und Como.

I. Der Dom von Como.

Ueber die Baugeschichte²⁾ des Domes von Como berichtet an der Außenwand seines Chores eine der schönsten Inschrifttafeln Italiens. — Zwei nackte Putten halten die breite, rechteckige Platte, und als deren Bekrönung dient die Gruppe zweier symmetrisch zu Seiten des städtischen Wappenschildes angeordneter Sirenen. Phantasiereich sind sie

1) Paoletti hat (a. a. O. II. S. 141) darauf aufmerksam gemacht, dafs die Portinari-Capelle in einigen Details Verwandtschaft mit dem ersten reinen Renaissancewerk Venedigs, mit dem Portal des Arsenalen (1460) hat. Die Mailänder Capelle steht aber, wie sich oben ergab, noch dem Uebergangstil nahe.

2) Für dieselbe bietet das soeben in den Schriften der Società storia eomense Periodico vol. XI. Como 1896 (veröffentlicht März 1897) erschienene Buch von Dr. Santo Monti, La cattedrale di Como, eine neue documentarische Grundlage, die mit vielen Ergebnissen älterer Schriften aufräumt. Von älteren Arbeiten vergl. neben den „Historiae“ des Benedictus Jovius (1625) und der „Geschichte Comos“ von Maurizio Monti (1829) und Cesare Cantù (1820—31) die Monographien: [C. F. Ciceri] Selva di notizie autentiche riguardanti la fabbrica della Cattedrale di Como etc. Como 1811. Ceresola, Storia

gestaltet. Aus ihren Schultern wachsen schön geschwungene Flügel heraus, ihre Leiber gehen in schlanke Akanthusblätter und in Ranken aus, deren Blütenkelchen wiederum weibliche Halbfiguren entsprossen, und ihre Fischschwänze endigen in Masken, die sich zwei auf den Schuppen fufsenden Adlern zuwenden (Abb. 71).

Echt oberitalienisch ist diese ganze formenfreudige, malerische, geistvoll-bizarre Composition; echt oberitalienisch die feine Ausführung: es ist ein Meisterwerk im Stil eines Hauptvertreters der lombardischen Renaissance, des Tommaso Rodari, dessen Name am Ende der Inschrift selbst genannt ist: „THOMAS DE RODARIIS FACIEBAT.“ Allein nicht etwa — wie man gemeint hat — als die Künstlersignatur dieser ornamentalen Tafel selbst! Nicht in winzigen Buchstaben in einer Ecke ist der Künstlernamen der Inschrift



Abb. 71. Inscripttafel am Dom zu Como.

gesellt, sondern in gleich grossen Majuskeln, als eine selbständige Zeile, formal wie inhaltlich mit ihr untrennbar verbunden. Und diese Hauptinschrift selbst lautet:

„Cum hoc templum vetustate confectum esset, a populo Comensi renovari ceptum est MCCCXXXVI. Hujus vero posterioris partis jacta sunt fundamenta MDXIII. XXII decembris, frontis et laterum jam opere perfecto.“¹⁾

Mannigfache Perspektiven eröffnen diese Worte der kunsthistorischen Betrachtung. Auf den vom Volk beschlossenen Umbau einer frühmittelalterlichen Kirche, welcher 1306, ein Decennium nach dem Mailänder Dom, gleichzeitig mit der Certosa von Pavia, also in der „gothischen“ Epoche der oberitalienischen Architektur, begonnen worden war, folgt mehr als ein Jahrhundert später, im beginnenden Cinquecento, der Anbau eines Chores,

della Cattedrale di Como. Como 1821. Barelli, Notizie storiche sulla cattedrale di Como. Como 1857 und G. von Bezold, Der Dom von Como im „Wochenblatte für Baukunde“, VII. 1885, S. 173 ff. u. S. 181 ff. Material ferner in den Schriften der Società Storica comense. Die von A. Fustinoni in Como edirten Abbildungen sind stilistisch gänzlich werthlos.

1) Ueber die verschiedenen bisherigen Deutungen dieser Inschrift vergl. Monti, a. a. O. S. 14f.

also eine Schöpfung der endenden Frührenaissance. Am gleichen Bau stehen füglich die beiden Stilperioden nebeneinander, vielleicht in zwei scharf zu scheidenden Theilen, vielleicht aber auch durch allmähliche, zeitliche, in ihrem räumlichen Fortschritt nachweisbare Entwicklung vermittelt! —

Nachdem die Kathedralkirche von Como wiederholt ihre Stätte gewechselt — zuerst war es S. Carpofo, dann S. Abondio gewesen —, hatte sie als „Sa. Maria Maggiore“ seit 1013¹⁾ auf dem gleichen Platz, auf welchem sich der heutige, freilich in der Längsrichtung wesentlich vergrößerte Bau erhebt, mehr als drei Jahrhunderte hindurch gestanden. Sie mochte schon baufällig sein, als der neue Herr von Como, Azzo Visconti, 1335 ihr eine ihrem kirchlichen Zweck sehr wenig förderliche Umgebung schuf: eine Festungsanlage, deren Mauern sogar den Zugang zum Dom — wenigstens durch die Hauptthüren²⁾ — abschnitt. Erst der Bischof Enrico da Sessa (1369—1380) erwirkte von dem Mailänder Oberherrn, daß die Festungsmauer wieder geöffnet wurde. Die Linie der letzteren in ihrer Beziehung zur Kirche, sowie der theilweise vor deren Front liegende Broletto geben für die Ausdehnung der ehemaligen Kathedrale Sa. Maria Maggiore Anhalt. Ihr Areal entsprach der Breite nach dem Langhaus des heutigen Domes, der Länge nach aber reichte es nur etwa von der Mitte der jetzigen Chortravee bis etwa in die Mitte des Intercolumniums zwischen den ersten beiden heutigen Langhauspfeilern³⁾ (vergl. Abb. 72).

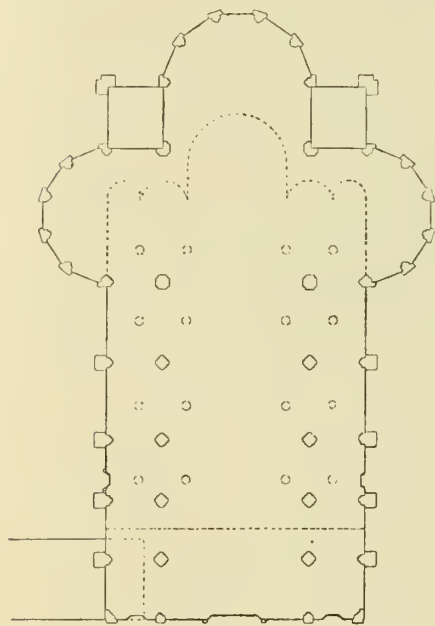


Abb. 72.

Ursprünglicher Grundriß des Domes von Como (S. Maria Maggiore) in seinem Verhältniß zur heutigen Kathedrale (nach Monti).

Der Umbau begann laut jener Inschrift 1396. So berichtet auch Benedetto Giovio⁴⁾ mit gleichlautenden Worten, die darauf schließen lassen, daß er selbst auch den Text jener oben wiedergegebenen Inschrift redigirt habe, und in dem gleichen Jahr melden die Acten des Mailänder Domes:⁵⁾ „deliberaverunt quod licentietur magister Laurentius de Spatiis ad eundum Cumis (sic) pro labore ecclesie majoris civitatis Cumarum ad requisitionem Comunis et hominum dictae civitatis Cumarum.“ Begreiflich also, daß man bisher in Lorenzo degli Spazii den ersten Leiter des Umbaues sah. Der neueste Geschichtsschreiber des Domes von Como, Dr. Santo Monti,⁶⁾ macht dagegen geltend, daß sich dessen Name in den Bauacten sonst nicht weiter finde, daß actenmäÙig die eigentliche Baugeschichte überhaupt erst von 1423 an zu belegen sei. Dies

erscheine ferner im Hinblick auf die unruhigen politischen Verhältnisse Comos erklärlich genug. Führt doch auch Benedetto Giovio⁷⁾ nach seiner oben erwähnten Angabe über den Beginn des Umbaues fort: „Sed, exorto civili bello, opus ipsum intermissum fuit, per annos plurimos!“

Allein dieser „Bürgerkrieg“ zwischen den Rusconi und Vitani begann erst nach 1402, nachdem in Mailand Giovanni Maria Visconti unter der Vormundschaft seiner Mutter zur Regierung gelangt war. Es bleiben also für den Beginn des Umbaues immerhin acht Jahre (1396—1402), und es genügt ein Hinweis auf das, was für den Mailänder Dom während des ersten Jahrzehntes seiner Baugeschichte geleistet worden ist, um die für

1) Schon 1006 war diese Kirche zur Kathedrale bestimmt. Vergl. Monti, a. a. O. S. 11. Ueber die Vorgeschichte Cap. I u. II.

2) Vergl. Monti, a. a. O. S. 13 und 16 ff.

3) Vergl. Ciceri, a. a. O. S. 7 ff.

4) Graevii Thesaur. Antiquit. Ital. IV. 1. Historiae Novoeomensis lib. I. col. 41. Vergl. lib. II. col. 116 e.

5) Vergl. Annali, I. S. 163 Anm.

6) a. a. O. S. 30.

7) lib. II. col. 116 e.

die bauliche Gestaltung der Kathedrale von Como maßgebende Arbeit in der That dem Ende des Trecento zuzuweisen. Denn wie bei allen derartigen Fragen ist hier zwischen der Aufstellung des Bauplanes und seiner Ausführung scharf zu scheiden.

Ob der Entwurf des Umbaues in der That von Meister Lorenzo degli Spazii stammt, oder ob dieser — wie so häufig am Mailänder Dom — nur als Berather für einzelne wichtige Fragen der Construction nach Como verlangt wurde, läßt sich mit Sicherheit allerdings nicht entscheiden, der Wortlaut der Mailänder Notiz macht jedoch das erstere zum mindesten durchaus wahrscheinlich. Um so auffälliger bleibt es aber, dafs die bauliche Verwandtschaft der beiden Kirchen so wenig belangreich ist, und dafs auch der dritte Hauptbau der Lombardei, dessen Geschichte gleichfalls 1396 anhebt, die Certosa bei Pavia, zu beiden verhältnißmäfsig nur geringe Analogien bietet. Darauf hat schon Gustav von Bezold hingewiesen.¹⁾ Pfeiler- und Gewölbbildung sind verschieden und baugeschichtlich steht das Langhaus des Domes von Comó — und nur dieses kann hier zunächst in Frage kommen — dem System von S. Petronio in Bologna und dem des Florentiner Domes näher, als seinen ihm örtlich und zeitlich benachbarten lombardischen Rivalen (Abb. 73).

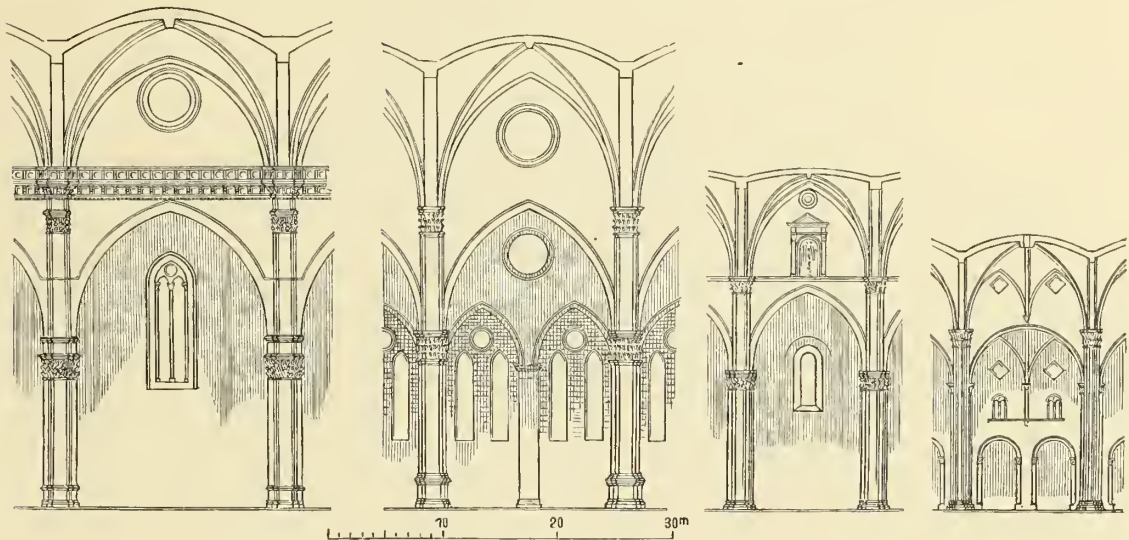


Abb. 73. Vergleichende Uebersicht über die Systeme des Domes von Florenz, S. Petronio in Bologna, des Domes von Como und der Certosa bei Pavia
(nach G. v. Bezold).

Allein diese Fragen liegen im Grunde unseren Gesichtspunkten ferner. In deren unmittelbares Bereich wird das Innere des Langhauses des Domes von Como überhaupt nur durch Zeit und Stil seiner thatsächlichen Ausführung gerückt, welche im wesentlichen erst dem Quattrocento angehört. Zwischen 1396 und 1402 kann nur der bauliche Kern des Langhauses vom Chor bis zur dritten westlichen Pfeilerreihe begonnen worden sein. Von der Decoration weisen dort lediglich die Pfeilercapitäle auf diese Periode hin, die im allgemeinen der Trecentogothik des Mailänder Domes entsprechen.

Nach 1402 schritt die Ausführung zunächst nur mit großen Unterbrechungen sehr langsam vorwärts. Der mißglückte Versuch der Comasken, sich nach dem Tode Giangaleazzos (1402) von der Viscontiherrschaft zu befreien, führte zu noch schärferer Beschränkung ihrer Freiheit. Die Citadelle empfing eine neue Besatzung, ihre Mauern schlossen sich wieder. Die eigentliche Baugeschichte hebt erst 1426 wieder an,²⁾ und gleichzeitig tritt in ihr dann auch wieder eine Persönlichkeit von bekannter Bedeutung auf: Pietro da Breggia.

1) a. a. O. im Wochenbl. für Baukunde.

2) Vergl. Monti, a. a. O. S. 34f.

Bei der Wirksamkeit dieses Meisters für den Dom dürfte der Schwerpunkt jedoch mehr auf constructivem Gebiet gelegen haben, denn dieser vielgenannte „*Petrus dictus Breginus de Bregia*“ erscheint in den von Angelucci¹⁾ zusammengestellten Nachrichten vorwiegend als Militäringenieur mit fortificatorischen Arbeiten betraut. Diese haben ihn offenbar zuerst bekannt gemacht: schon seit 1426 für die Befestigungen einzelner Comasker Castelle thätig, wird er bereits 1430 zum „ingegnere“ der Commune von Como und drei Jahre darauf von Filippo Maria Visconti zum „ingegnere ducale“ ernannt. Das mußte seinen Antheil am Dombau gelegentlich einschränken, denn durch dieses Amt als Militärarchitekt wurde er oft von Como fern gehalten, sowohl unter Filippo Maria selbst,²⁾ wie auch unter seinem Nachfolger Francesco Sforza,³⁾ nachdem er sich inzwischen der freien „Republik“ Como während ihrer kurzen Lebensdauer (1447—1450) zur Verfügung gestellt hatte. Auch schritt der Bau selbst nach 1426 noch keineswegs gleichmäÙig schnell fort.

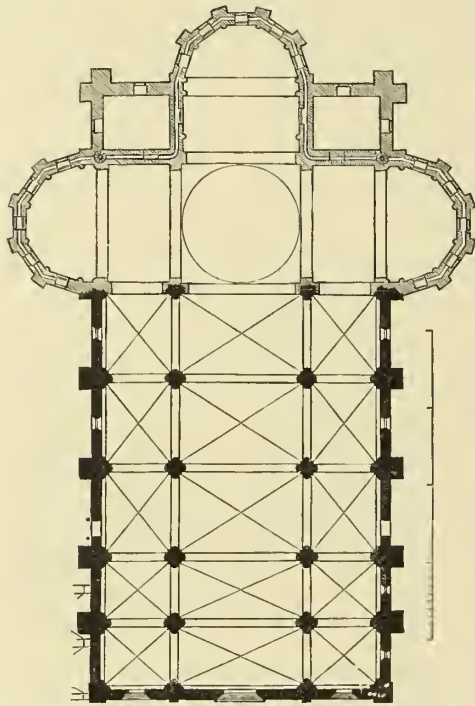


Abb. 74. Grundriß des Domes von Como
(nach G. v. Bezold).

Noch immer machte der Herzog Schwierigkeiten;⁴⁾ noch immer währten in der Stadt selbst die Parteikämpfe. Es ist bezeichnend, daß erst in dem gleichen Jahr 1439, in welchem die letzteren durch die endgültige Versöhnung der Rusconi und Vitani ihren Abschluß fanden, ein Document⁵⁾ vom 19. Februar meldet: „incoatum fuit laborerium ecclesie majoris cumane per magistrum petrum de bregia ingegnierium.“ Darauf, oder schon auf den Beginn seiner Beziehungen zum Dom (1426), geht die Bemerkung zurück, mit welchem der Rath in einem Schreiben an Francesco Sforza noch am 19. Mai 1456 die Rückkehr des abermals abwesenden Pietro da Breggia zur Fortführung des Dombaues zu beschleunigen sucht: „quale dete principio a deta opera.“ Es ist das letzte Actenstück, welches den Namen des Bregginus mit der Baugeschichte des Domes verbindet; von 1426 beziehungsweise 1439 bis 1455 hatte er jedoch zweifellos die Oberleitung des Baues.

Was in dieser Epoche wirklich entstanden ist, lehrt am deutlichsten der Bau selbst. Querschiff und Chor, die 1513 überhaupt erst begonnen wurden, schlossen sich an ein Langhaus an, das aufs klarste zwei verschiedenen Epochen angehört. Die Grenzlinie wird etwa durch die zweite Pfeilerreihe bezeichnet (Abb. 72 u. 74). Schon die Maßverhältnisse der Mittelschiff-Traveen geben davon Zeugniß: die drei östlichen Rechtecke sind viel breiter, als die beiden westlichen. Auch die decorative Gestaltung der Pfeilercapitäle ist verschieden. An den östlichen Pfeilern werden sie sowohl durch den Stil des Blattwerkes, wie durch seinen figürlichen Schmuck meist noch dem Trecento zugewiesen, während sie an den vier westlichen Capitälern schon die für die Spätgothik des Quattrocento charakteristische akanthusartige Blattbildung und die uns von Mailand und Venedig her wohlbekannte Entwicklung zu malerischer Fülle im Verein mit naturalistischen und antikisirenden Theilen — mit Vasen und Putten — zeigen.⁶⁾ Endlich ist hier auch verschiedenes Material verwendet. Im

1) Documenti inediti per la storia delle armi da fuoco italiane Vol. I, Parte 1 Torino. 1869. Doe. di Como S. 111 Anm. 14.

2) So 1446. Vergl. Monti, a. a. O. S. 45.

3) So 1456. Vergl. Monti, a. a. O. S. 47.

4) Brief des Corradinus vom 23. Juli und Actenstück vom 29. August 1426 bei Monti, a. a. O. S. 35 u. 36.

5) Monti, a. a. O. S. 37.

6) Die gleiche Stilistik wird uns an den Pfeilercapitälen der drei Frontportale wieder begegnen.



DOM VON COMO: FRONT.

Gegensatz zu dem schwarzen Marmor von Olcio, aus welchem die drei östlichen Pfeilerreihen errichtet sind, bestehen die westlichen aus dem hellen Marmor von Musso. — Schon dies hätte auch die Datirung bestimmen müssen, denn der Marmorbruch von Musso wurde, wie Benedetto Giovio berichtet, erst 1452 eröffnet.¹⁾ Und die gleiche Jahreszahl stand auch an dem zweiten Pfeiler der linken Reihe selbst, deutlich vor aller Augen. Er trägt die Inschrift:

„VN'S . ISSTE . PILONVS . FVIT . P'CEPTVS .
MCCCCLII . XXIII . MARTII.“

1452 also begann der Bau dieses westlichen Theiles des Innenraumes, welcher das Langhaus bis zur Fluchtlinie des schon 1435 von Pietro da Breggia restaurirten Brolettos fortsetzte²⁾ (Abb. 75); die östlichen Theile aber sind als Umbau der alten Kathedrale in der Zeit zwischen 1396 und 1452 mit langen Unterbrechungen entstanden, und zwar besonders in den beiden Epochen rührigen Baubetriebes von 1396 bis 1402 und von 1439 bis 1452. Im Beginn der ersten steht jene Nachricht von der Entsendung des Lorenzo degli Spazii aus Mailand nach Como. Da man damals sicherlich an den Umbau ging und ihn bis 1402 ungestört fortführen konnte, so bleibt es trotz der Einwände Montis durchaus wahrscheinlich, dafs der Entwurf dieses Umbaues, der erste Plan, welcher auch später zu Grunde gelegt wurde, in der That von Lorenzo stammt. Auch dürften jene Pfeilercapitäle der östlichen Traveen in der That stilistisch eher dem 14. als der Mitte des 15. Jahrhunderts zuzuweisen sein. In der Bauleitung selbst jedoch gebührt von 1426 bis 1456 die erste Stelle allerdings dem Pietro da Breggia, und da in diese Periode die Fortführung des Werkes nach Westen hin fällt, so wird man diesem Ingenieur und Architekten die Vollendung des ganzen Kircheninneren zuzuschreiben haben.

Weit wichtiger als dieses ist für unsere Zwecke jedoch die Front des Domes, und deren Datirung weist über die Zeit des Bregginus wenigstens zum Theil bereits hinaus. Der Entwurf dieser Front muß freilich vor 1457 entstanden sein. Wird doch am 2. November dieses Jahres die Einfügung des großen Architravbalkens des Hauptportales gefeiert!³⁾ 1459 begann man die Marmorverkleidung der Wand, wie der Sockelfries des Hauptportales durch das an der schrägen Laibung links befindliche Datum MCCCCLVIII die III Juli bezeugt. 1463 war auch die Marmorincrustation des Portales vollendet.⁴⁾ Sicherlich lag damals bereits ein Plan für die Front vor, und die in den Acten am 29. Mai 1461⁵⁾ erwähnte Zahlung für ein Pergament „pro designando fatiatam ecclesie“ bezieht sich kaum auf deren ersten Entwurf, sondern auf dessen Abänderung oder seine Detaillirung. Nun ist aber Pietro da Breggia höchstens bis 1455 in Como nachweisbar,⁶⁾ während von 1460 ab ein erst durch Montis Forschungen bekannt gewordener Meister Florio da Bontà bis 1463 den weitaus höchsten Taglohn (34 soldi) erhielt, dann aber Luchino Scharabota da Milano von 1463 bis 1486 an die Spitze des Baues tritt. Der Hauptname, welchen man in der allgemeinen Kunstgeschichte bisher in Verbindung mit dem Dom von Como zu nennen pflegt, derjenige des Rodari, findet sich in den Acten erst 1484.

Ein Entwurf für die Front lag demgemäß schon 1457 vor. Möglich, dafs er von Pietro da Breggia stammte. Möglich aber auch, dafs er von den beiden Meistern, welche nach diesem die thatsächliche Ausführung der Frontdecoration leiteten, von Florio da Bontà und Luchino Scharabota da Milano, verändert wurde. Eine zufällig in den

1) Vergl. Monti, a. a. O. S. 41; ebendort die früher ganz sinnlos (Ciceri S. 210) gelesene Inschrift. Gelegentlich wird auch noch später der schwarze Marmor von Olcio benutzt. Durch die Patina der Jahrhunderte ist die coloristische Verschiedenheit der beiden Marmorarten allerdings jetzt ausgeglichen.

2) Vergl. schon Ciceri, a. a. O. S. 7 f., 10 und 24. Auf das Verhältniß des Broletto zum Dom ist im zweiten Bande zurückzukommen. Siehe auch Monti, a. a. O. S. 75.

3) „occasione lapidis magni positi super porta, qui continet ambas spalas ipsius porte.“ Monti, S. 47.

4) Monti, S. 49 (Notiz vom 10. September 1463). Andere auf den Bau der Façade bezügliche Nachrichten zwischen 1457 und 1463 ebendort S. 47 ff.

5) Monti, S. 49.

6) Sein 1463 und 1485 genannter Namensgenosse ist, wie Monti nachweist, mit ihm höchst wahrscheinlich nicht identisch (vergl. a. a. O. S. 50 f.).

Acten erhaltene Notiz von einer Zeichnung für die Façade (1461) würde diese Umänderung der Details dann dem Florio da Bontà zuweisen. In der That wird sich zeigen, daß eine solche zeitliche Trennung der Arbeit an der Front des Domes auch stilkritisch belegt werden kann.¹⁾

Zunächst aber sei diese Frontwand als einheitliches Ganze beurtheilt, wie sie heute vor Augen steht!

Architektonisch ist sie sicherlich kein ganz glückliches Werk (Taf. 9).



Abb. 75. Broletto und Domfaçade zu Como.

In ihrem Gesamtcontur dem Querschnittprofil des Kirchenkörpers entsprechend, überragt sie die Dächer desselben coulissenartig als freie Wand noch beträchtlich. Ihre Oeffnungen sind nicht zahlreich und gegliedert genug, um die große Wandfläche genügend zu beleben, auch nicht gerade günstig vertheilt. Bei der Dämmerung, wenn die großen Hauptformen eines Baues allein zu wirken pflegen, verlieren wenige bedeutende Kirchenfronten so stark, wie diese Domfaçade. Ungünstig sind ihre Hauptöffnungen vertheilt. Während sich vor den Seitenschiffen oberhalb der Portale je ein hohes, getheiltes Spitzbogenfenster befindet, enthält die Front des Mittelschiffes über der gleichen Grundlinie deren zwei, die jedoch, durch die volle Breite des Hauptportales von einander getrennt,

¹⁾ Diese Hypothese steht mit der Ansicht Montis, welcher die ganze Front dem Florio da Bontà zuweist (a. a. O. S. 66f.) in Widerspruch, ohne sein Verdienst, die Wirksamkeit dieses Meisters überhaupt erst entdeckt zu haben, zu schmälern.

zu stark nach den Seiten verschoben erscheinen. Dadurch bleibt oberhalb des Hauptportales eine unverhältnißmäßige breite Wandfläche, welche nach außen hin schwerfällig wirkt und nach innen dem Mittelschiff zu viel Licht nimmt, ein Mangel, dem auch die oberhalb jener Spitzbogenfenster folgende, an sich sehr stattliche und sehr fein detaillirte Rose nicht hinreichend abhilft. Auch die vier Pfeiler dieser Frontwand, welche die Schiffe trennen und die Ecken verkleiden, erscheinen schon ihrem Querschnitt nach zu schwach.¹⁾ So erregt die rein bauliche Kernform dieser Façade in ihren Verhältnissen zwischen Wand, Oeffnungen und Pfeilern, ästhetische und selbst auch praktische Bedenken.

Auch die Decoration ist nicht einwandfrei. Allzu freigebig breitet sie ihre kleinen und kleinsten Detailformen über den baulichen Kern, und kein organischer Zusammenhang herrscht zwischen der tektonischen Function und dem Schmuck der Bauglieder; ja auch die Bedeutung der einzelnen gothischen Motive an sich bleibt meist völlig unberücksichtigt. Aber den Vorzug frischer Originalität und einen großen malerischen, allerdings halb phantastischen Reiz wird man ihr nicht absprechen können.

Zu ihren besten Theilen sind die Portalwandungen zu zählen (Abb. 76 u. 77), an denen der Wechsel von polygonalen und rechteckigen Pfeilern mit zierlich gewundenen Stäben die reifste Entwicklungsstufe des schon von den Campionesen z. B. an den Portalen von S. Maria Maggiore zu Bergamo so glücklich angewandten altromanischen Decorationsprincipis kennzeichnen, und die feinen Weinlaubranken den beginnenden Naturalismus der Ornamentik verkünden.²⁾ Die gewundenen Stäbe dieser Portale kehren auch an den beiden Fenstern des Mittelschiffes als einzige Umrahmung der tief gehöhlten Laibung wieder, die — gleich den Gesamtverhältnissen und der Ausstattung mit Statuen auf eigenen, als gothische Baldachine gestalteten Sockeln — den Querschiffsfenstern des Mailänder Domes entspricht. Dies gilt auch vom Mafswerk, besonders von demjenigen der unteren quadratischen Brüstungsplatten, in welchem z. B. auch die Orifamma wiederkehrt; die Laibung der beiden Seitenfenster ist dagegen weit reicher profilirt als an denen des Mittelschiffes. Viel ungünstiger weicht das Sockelgesims des ganzen Gebäudes von dem so groß und vornehm gehaltenen Vorbild der Mailänder Kathedrale ab. Der Fries vor allem erscheint weitaus zu niedrig. Diesen Fehler läßt auch die sinnige Anbringung von Sprüchen, wie: „venite adoremus“; „pax vobis dicit (sic!) dominus“; „respice finem“; „pensa la fine“ nicht vergessen.

Dieser Sockelfries mit seinen Blattrosetten, Schriftbändern, Herzen, Fruchtschalen, Köpfchen und Einzelranken schlägt bereits den eigenartigen Grundton an, welcher an der Decoration der unteren, nicht völlig bis zur Höhe des Hauptportales reichenden Theile der vier Wandpfeiler fortklingt. Dieselben sind lediglich als Bildflächen behandelt, völlig mit aneinandergereihten, dürrig umrahmten Reliefplatten incrustirt, in deren Darstellungen Inhalt und Form, Mafstab und Reliefhöhe beliebig wechseln. In den beiden obersten Felderreihen zeigen sie reliefirte Heiligenfiguren über kleinen Consolen, z. Th. auch vor Nischen, am rechten Eckpfeiler freilich auch eine malerisch gehaltene Darstellung der Stigmatisirung des S. Francesco. Die unteren vier Felder vollends enthalten an allen vier Pfeilern gleichsam eine kirchliche, allegorisch-symbolische Bilderfibel. Da ist am Eckpfeiler links das J. H. S. von einem Baldachin überragt, neben zwei Fruchtschalen; darüber ein Engel mit einem Schriftband, welches mit den Worten: „supra sunt septem dona spiritus sancti“ auf diese in einem zweiten Schriftband über ihm aufgezählten Gaben: „Sapientia, Intellectus, Consilium, Fortitudo, Scientia, Pietas et Timor Dei“ hinweist, darüber dann zwei Platten mit dürrigen Blumen, einem Köpfchen und einer großen aus einem Blattkelch aufragenden Frucht; oben endlich das von einem Kranz umschlossene Brustbild Johannes des Evangelisten.³⁾ Am zweiten Pfeiler⁴⁾ folgt über einer Platte mit dem Brunnen des

1) Das tadelte schon 1776 Giov. Battista Giovio in seinem *Discorso sopra la pittura* (London). S. XXIX Anm.

2) Die gleiche Ornamentik zeigt das im Innern an der Frontwand neben dem nördlichen Seitenportal eingelassene Ciborium.

3) An der Seite neben dem Broletto nur einzelne Blätter, Früchte, Vasen, Köpfe, Rosetten etc.

4) Vergl. die Abbildung bei Müntz, *La Renaiss. en Italie et en France* etc. S. 13.

Lebens die Halbfigur der Sa. Caterina mit dem Spruch: „Dilige dominum deum tuum“, dann eine große Vase mit einem Blumenstrauß, endlich das aus einem Kelch herauswachsende Brustbild des „Zichus Simoneta“, des Secretärs des Sforza. Am Pfeiler zwischen den Mittel- und dem rechten Seitenschiff sieht man unten ein Häuschen mit dem Spruch:

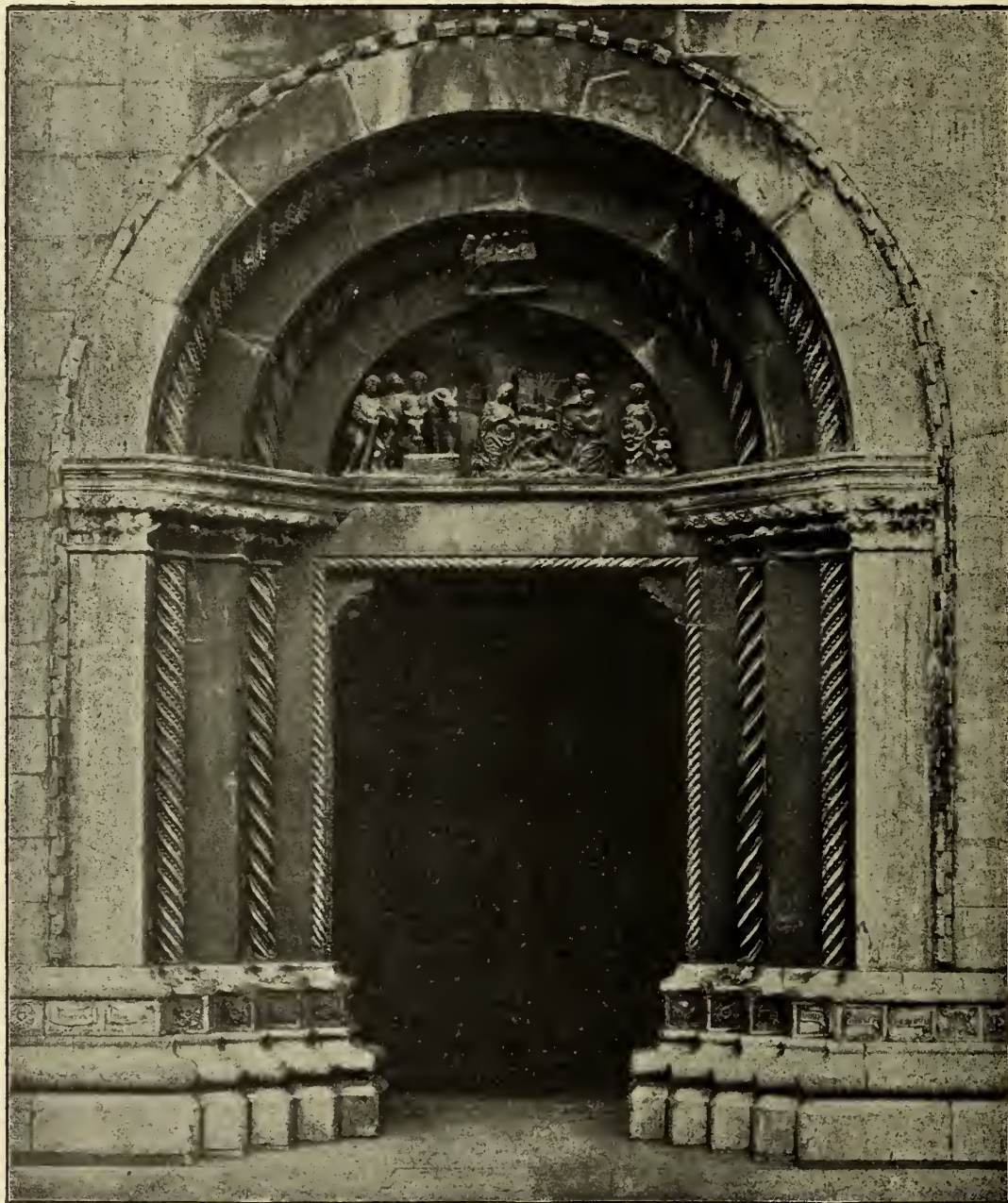


Abb. 76. Linkes Seitenportal des Domes von Como.

„Benefacite huic operi sancto“, ein gekröntes Brustbild mit der Mahnung: „Timete Deum!“ ein flaches, büchsenartiges Gefäß mit zwei schmalen Blättern und einem halben Fruchtkern (?), und den betenden S. Julianus in der Kufe; am rechten Eckpfeiler endlich neben großen mit Blattrosetten abwechselnden Schriftbändern mit Inschriften, wie „Caritas est animi motus ad serviendum deo propter se ipsum et proximo propter deum“ und „Caritas est dilectio qua deus diligitur propter se ipsum et proximus propter deum“ eine ganze Samm-

lung von Reliefbildwerken verschiedenartigsten Maßstabes und Charakters: Flach- und Hochreliefs, ganze und halbe Figuren, einen halb der Front zugewandten sich entblößenden Mann, Heilige (S. Sistus, S. Fidelis), einen auf einer Violine musicirenden Genius nach antikem Muster, genienhafte Gestalten, einen Profilkopf mit seltsamer orientalisirender Mütze, Sterne, Blüthen und Früchte, nochmals der Brunnen des Lebens, und acht auf einem Berge stehende Gebäude mit der Beischrift: „Pax Amor et Caritas est perfecta unitas“. — Inhaltlich ist dieser Pfeilerschmuck von nicht geringem Interesse. Ein archaischer Zug geht durch die ganze Erfindung. Von neuem belebt ist hier die altromanische Tradition der Lombardei, welche die Kirchenfaçade lediglich als Bildtafel ansieht, und dort,

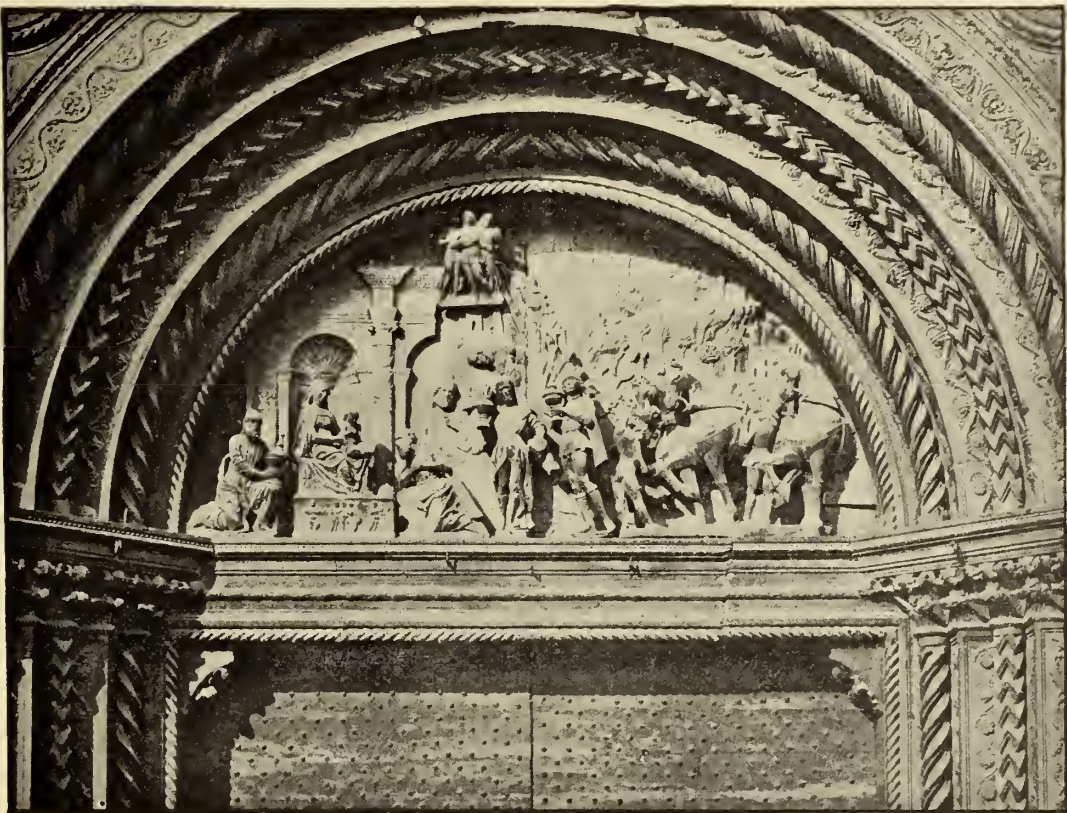


Abb. 77. Hauptportal des Domes von Como. Detail.

mehr redselig als geschmackvoll, aus der Bibel und dem Legendenschatz erzählt, zur christlichen Tugend ermahnt und an die Wechselfälle des Glücks erinnert, dann aber auch phantastisch gelehrt die Gestirne schildert, genrehaft die Monate vor Augen führt und diesem vielseitigen Bildschmuck endlich auch historische Gestalten und Szenen gesellt. Das didactische Element hat hier die Führung des künstlerischen. Unwillkürlich malt man sich die Scene aus, wie der Geistliche sich mit dem Werkmeister berieth, und ihm in Wort und Bild ein heut kaum noch in seinem richtigen Zusammenhang zu deutendes Programm gab. Künstlerisch aber steht dieser Schmuck in der That auf der denkbar niedrigsten Stufe, besonders hinsichtlich der Composition, welche principiell der Bilderschrift altägyptischer Tempel nicht wesentlich überlegen ist. Und auch die künstlerische Sprache selbst bleibt sehr dürftig. Kaum eines dieser Reliefs, das den Werth schlichter Steinmetzarbeit überragte, keines, das eine ähnliche Originalität bekundete, wie etwa jene Knäufe am Sockelabschluss des Mailänder Domes. Auch die Formenbehandlung bleibt derb. Im Figürlichen, wie in dem malerisch halb naturalistisch behandelten Blattwerk entspricht

sie etwa den Laibungen des östlichen Fensterpaares im Querschiff der Mailänder Kathedrale.¹⁾

So bezeugt dieser älteste Theil der Frontdecoration noch eine große künstlerische Unreife. Man vergleiche ihn etwa mit der Front des Domes von Monza, und man wird sofort empfinden, wie arg die Decorationsweise der Campionesen seit dem Ende des Trecento vergröbert ist!

Die Grenze für diesen im Grunde noch ganz dem mittelalterlichen Geschmack angehörenden Theil des Façadenschmuckes ist deutlich markirt. Sie beginnt schon oberhalb der geschilderten Bildwerke der vier Pfeiler, welche — nach ihren Reliefplatten gemessen — vier Schichten der Marmorincrustation dieser Pfeiler einnehmen, und ihre Höhenlage entspricht etwa den Architravbalken des Hauptportales. Da mag die Thätigkeit des Florio da Bontà eingesetzt haben. Bereits in den Relieffeldern der beiden folgenden Schichten bis zum Gurtgesims zeigt sich ein reiferer Stil: graziöse, zuweilen etwas gespreizte Haltung, und inniger Gefühlsausdruck in den Köpfen, freilich noch keineswegs ohne ausgesprochen gothische Motive, die sowohl in der Ponderation, wie besonders in dem überreichen Faltenwurf deutlich hervortreten.²⁾ Der gleichen Richtung gehören ferner die zwanzig Heiligenstatuetten in den Laibungen der beiden Mittelfenster, und die sechs nach Mailänder Muster die Fialenthürmchen des Mittelbaues krönenden Figürchen an. Die Laibungsfiguren sind im Verhältniß zur Gesamthöhe der Fenster und zu ihren meist als gothische Baldachine gestalteten Consolen weitaus zu klein gerathen, und wirken auf den ersten Blick daher recht dürftig, bei näherer Prüfung aber findet man manche recht anziehende Figur darunter, die zumal im Ausdruck des Kopfes bereits das Nahen der Renaissance verkündet. Schon hier gelangt schüchtern eine Uebergangskunst zum Wort, die allgemeingültig wiederum etwa mit der Vorstufe Ghibertis in der Florentiner Plastik verglichen werden kann, in der Lombardei selbst aber der Art des Jacopino da Tradate am nächsten steht, ohne sie an Wert zu erreichen.³⁾ Endlich dürften auch von den großen Statuen in den oberen Pfeilern einzelne noch dieser älteren Weise entstammen.⁴⁾ Im wesentlichen aber ist die ganze oberhalb der bezeichneten Linie folgende Façadendecoration erst dem letzten Drittel des Quattrocento zuzuweisen, und sie bietet schon in ihrer Anordnung und Ornamentik ein neues Beispiel für jene der Lombardei eigene Compromißkunst zwischen Gothik und Renaissance. Der Gesamteindruck ist wenig günstig. Bereits die Auflösung der Pfeilerwände in Nischen erregt Bedenken, zumal bei den mittleren Pfeilern, wo diesen Nischen jeder festere Seitenabschluss fehlt — allerdings ein in Oberitalien auch noch während der Renaissance gar zu häufig beliebtes Princip, für welches besonders auch Venedig viele Belege gewährt.⁵⁾

1) Diese Beziehung zur Decoration einzelner Mailänder Werke ist hier sogar besonders auffällig. So gleicht beispielsweise der reiche Frucht kern am Eckpfeiler rechts fast vollständig demjenigen, welcher in Mailand den Portalbogen der Casa Vimereati krönt (Abb. 57).

2) Von jenem S. Francesco-Relief abgesehen, handelt es sich hier meist um Einzelfiguren, die allerdings mehrfach paarweise in Beziehung zu einander stehen.

3) Auch einzelne specielle Analogien mit den Mailänder Domseulpturen fallen auf, so besonders mit den Statuen der dortigen älteren Pfeilercapitäle des Querhauses, und mit den gleichzeitigen „Giganten“. An letztere erinnert die Figur des auf einen Stab gestützten Mannes oben am Eckpfeiler links — die Worte auf dem Schriftband der ihm von rechts her mit manierirter Zierlichkeit nahenden Jungfrau konnte ich leider nicht entziffern — und mehr noch, am nächsten Pfeiler oben, der vortreffliche S. Georg (?), welcher den Drachen wie durch Beschwörung bändigt.

4) Genannt seien: der heilige Bischof in der untersten Nische des linken Eckpfeilers, der S. Hieronymus an der entsprechenden Stelle des Nachbarpfeilers links vom Portal, der Eremit S. Antonio in der vierten Nische des rechts von diesem folgenden Pilasters, sowie die Statue in der dritten Nische und der S. Bernardino da Siena in der fünften des rechten Eckpfeilers. Auch die eigenartigen, doch wohl kaum nur rein decorativ zu deutenden (?) Brustbilder eines nackten Mannes und einer nur leicht verhüllten Frau in reichem Kopfputz, welche in zierlichen Medaillons die Zwickel zu Seiten des Hauptbogens füllen, werden durch ihre ungemein sorgsame Arbeit dieser stilistischen Gruppe zugewiesen. Im Innern endlich gehört ihr wohl das Relieffragment an, das jetzt an der Wand neben dem S. Abbondio-Altar im rechten Seitenschiff eingelassen ist: die Halbfiguren Mariä und vier Heiligen, durch Pfeiler geschieden.

5) Beispielsweise in den Grabmonumenten der Dogen Nicolò Thron (S. M. dei Frari) und Pietro Mocenigo (SS. Giov. e Paolo).

Noch weit unorganischer wirkt die Bekrönung des Hauptportales. Ihre fünf durch Pfeiler geschiedenen, von gothischen Giebeln überragten Figurennischen selbst betonen die Breitenrichtung zu sehr, vor allem aber stört die Umrahmung dieser Nischenfolge durch den großen Rundbogen, welcher oben rein äußerlich mit der Rose verbunden ist, und dessen Stützen sich aus einer gewundenen Säule und einem quadratischen, ebenfalls in Nischen mit winzigen Figürchen aufgelösten Pfeiler aufbauen. Die Detaillirung verräth auch hier vielfach den Einfluß des Mailänder Domes. Entspricht doch jene Nischengalerie in ihrer Gesamtheit gewissermaßen den dortigen Pfeilercapitälen des Inneren, und weist doch auch die Gestaltung der Fialen, ihre Bekrönung durch Statuetten, und selbst die Zeichnung der Kriech- und Kreuzblumen auf Mailänder Vorbilder hin. Das gilt auch noch für einzelne andere Theile der Front, besonders für die beiden doppelstöckigen Fialenthürmchen über den Eckpfeilern; an anderen Stellen aber schreitet die Decoration kühner und freilich auch rücksichtsloser als in Mailand von der gothischen Ornamentik zur Renaissance, indem sie Motive beider Stilweisen keck nebeneinandersetzt. Da steht Eierstab und Zahnschnitt neben dem gothisch gewundenen Rundstab; da gesellen sich capitälartige Renaissanceconsolen dem gothischen Fischblasenmafswerk und gothischen Krabben, oder sie tragen gewundene Säulchen, die einem Tudorbogen als Stütze dienen; andererseits wieder muß der gothische Bogenfries eine aus antikisirenden Pfeilern und Gebälk bestehende Aedicula begleiten, die dann mit einem gothischen Giebel abgeschlossen wird. Die drei Tabernakel mit den Statuetten der Verkündigungsscene und des auferstandenen Christus, welche die Frontwand des Mittelschiffes neben und über der Rose beleben, zählen zu den bezeichnendsten Beispielen dieser echt lombardischen Stilmischung. Zu deren glücklichsten Schöpfungen gehört dagegen das mit hohem decorativem Tact durchgebildete Speichen- und Mafswerk der großen Rose selbst: die 1486 vollendete Meisterleistung des Luchino da Milano, welcher selbst der Mailänder Dom kaum Besseres gegenüberzustellen hat. Auch den ebenfalls von ihm beendeten drei Krönungstabernakeln¹⁾ über dieser Mittelschiff-Front, bei denen jene krause Verquickung von Ornamenten der Gothik und der Renaissance den höchsten Grad erreicht, ist Originalität und Frische der Erfindung nicht abzusprechen, ebensowenig sogar eine echt nationale Eigenart, denn diese Thürmchen, die so lustig in den Himmel hineinragen, — vieltheilig und luftig durchbrochen, besonders das mittlere „tabernaculum magnum“ mit seinem auf Consolen frei vortretenden Säulenkranz — sind sie nicht immerhin geistvolle Fortbildungen der atlombardischen Thurmkrönungen, Nachkommen jenes Thurmes von S. Gottardo in Mailand? Entsprechen sie nicht so recht eigentlich dem malerisch-phantastischen Zuge des lombardischen Geschmackes? — Dabei darf freilich nicht übersehen werden, daß man es hier mit Schöpfungen einer Epoche zu thun hat, in welcher an anderen Denkmälern der Lombardei die Frührenaissance schon ihre reinste Formensprache entwickelt, sowohl im Anschluß an den stile Bramantesco, wie in ihrer selbständigen Weise. Denn diese Theile sind erst 1486 vollendet worden. Ihr figürlicher Schmuck zeigt in der That schon die reine Renaissance, die Epoche der Rodari, bei deren Wirken derselbe noch näher zu erörtern ist. Auch innerhalb der allgemeinen Geschichte der lombardischen Stilistik und speciell derjenigen des Mailänder Domes spiegeln diese zuletzt erwähnten Tabernakel nicht mehr die in den vorigen Capiteln geschilderten Phasen der Uebergangskunst, sondern schon das Nachleben gothischer Formen innerhalb der Frührenaissance, wie sie uns am Mailänder Dom vor allem in der Guglia des Omodeo entgegentreten wird. Dennoch empfahl es sich, sie schon hier zu berücksichtigen, da sie an der Front des Domes von Como selbst nur als die folgerichtigen Endergebnisse der dort von Anbeginn herrschenden malerischen Decorationsweise erscheinen.

Bei der stilkritischen Werthung der letzteren wird freilich doch der Mailänder Dom den Mafsstab bieten müssen, und gerade er läßt ihre Mängel unter vielen Gesichtspunkten am deutlichsten hervortreten. Die auf malerischen Reiz bedachte Erfindungskraft, welche aus dem kecken Nebeneinander verschiedenster Motive spricht, ist oben gebührend anerkannt worden. Die Decoration der einzelnen Theile an sich, vor allem der Fensterrose, ist

1) Vergl. Montí, a. a. O. S. 70.

so originell und dabei so geschmackvoll, dafs man die stilgeschichtlichen Einwürfe wohl vergifst. Allerdings ist dies bei der Front des Domes von Como noch schwerer, als bei der Mailänder Kathedrale, denn bei dieser breitet sich die Decoration in so dichter, gleichmäfsiger Fülle über den Bau, dafs die Stilwidrigkeiten des Einzelnen innerhalb des strahlenden Gesamtbildes minder störend auffallen, in Como dagegen, wo man bezüglich der Vertheilung der Schmuckform auf den quantitativ so weitaus mafsvolleren Geschmack der altromanischen Kirchenfaçaden zurückgriff und sie mehr auf einzelne Punkte concentrirte, treten alle stilistischen Verstöße unangenehmer hervor. Davon aber bleibt das Urtheil über den Kunstwerth dieser Front in ihrer Gesamtheit unabhängig, und doch darf auch dieses nur wenig günstig lauten. Zu deutlich zeigt sich die Unfähigkeit, die Decoration einer grossen Fläche künstlerisch befriedigend zu bewältigen, und wenn man beachtet, wie rein äufserlich die Verbindung zwischen dem Halbkreisbogen über dem Mittelportal, der Rose und dem darüber angebrachten Tabernakel bewerkstelligt ist, wie unschön diese ganze Verkleidung des Mittelbaues den Aufbau und den Gesamtorganismus der Façade zerstückelt, und wie unorganisch die drei Tabernakel oben an der mittleren Frontwand kleben, wird man nicht umhin können, die Façade des Domes von Como in diesem Sinne als das schlimmste Beispiel für die künstlerische Unzulänglichkeit des lombardischen Incrustationsstiles während dieser Uebergangsepoche zu bezeichnen. Erst die Renaissance selbst hat der Kathedrale von Como eine einwandfreie Schönheit gebracht, so siegreich freilich, dafs man durch sie die Mängel der älteren Theile schnell vergifst.

* * *

I. Die Certosa bei Pavia.

„unum Cartusiense Monasterium . . . quam solepnus,
et magis notabile poterimus, construi facere intendamus.“
Schreiben Giangaleazzo Viscontis vom 20. Nov. 1394.

Als ein Werk des Uebergangsstiles mufs auch der räumlich grösste Theil eines Baues gelten, der mit vollem Recht als die köstlichste Perle im Denkmälerkranz der Lombardei gepriesen wird. Die Certosa bei Pavia¹⁾ pflegt man in den Baugeschichten allerdings meist unmittelbar im Anschlufs an den Mailänder Dom zu behandeln, als sei auch sie im wesentlichen eine ihm verwandte Schöpfung mittelalterlicher Gothik, und in der That fällt ihre Stiftung, 1396, in deren Blüthezeit. Allein schon die flüchtigste Prüfung des Baues selbst hätte lehren müssen, was jetzt durch neues Studium der Urkunden bestätigt wurde: dafs dieses Stiftungsjahr für den heutigen Bau stilgeschichtlich fast belanglos wird, zumal wenn man dabei von den beiden Hauptwerken lombardischer Trecentogothik ausgeht. Am 27. August 1396 legte Giangaleazzo Visconti zu dem Karthäuserkloster bei Pavia den Grundstein. Das war nur zehn Jahre nach dem Beginn der Mailänder Kathedrale, im gleichen Jahr, in welchem der Neubau des Domes von Como in Angriff genommen wurde. Eine nahe Verwandtschaft zwischen den drei Kirchen wäre füglich mit Sicherheit vorauszusetzen. Aber eine solche fehlt zwischen der Certosa und den Domen von Mailand und Como in noch höherem Grade, als zwischen diesen untereinander. Entweder also mufs schon der damals genehmigte Entwurf selbst von vornherein einen ganz selbständigen Charakter getragen haben, oder aber man wich bei der späteren Ausführung von ihm wesentlich ab. Die Unterschiede besonders vom Mailänder Dom sind auch bei dem ältesten Theil der Certosa-Kirche augenfällig. Schon das Planschema (Abb. 78) ist ein anderes. Die Raumdisposition des Langhauses, welche zweifellos die am Ende des Trecento bestimmte ist, steht S. Petronio in Bologna näher als dem Mailänder Dom. Eine Verwandtschaft mit diesem wird man zunächst überhaupt kaum wahrnehmen, zumal wenn man das heutige Bild des Langhauses, ohne Rücksicht auf seine Abweichungen vom ursprünglichen Plan, im Auge hat. In der That bieten die Eindrücke, die man beim Betreten dieser beiden Kirchenräume

¹⁾ Vgl. das Tafelwerk von Durelli, *La Certosa di Pavia*. Mailand 1853 und besonders die Monographien von Beltrami: „*La Certosa di Pavia*“. Storia e descrizione. 1396—1895. Mailand 1895 und: *Storia documentata della Certosa di Pavia*. Parte I. Mailand 1896. Das nachgelassene Werk von Magenta „*La Certosa di Pavia*“ ist erst angekündigt.



CERTOSA BEI PAVIA: CHORANSICHT.

WILHELM ERNST & SOHN, BERLIN.

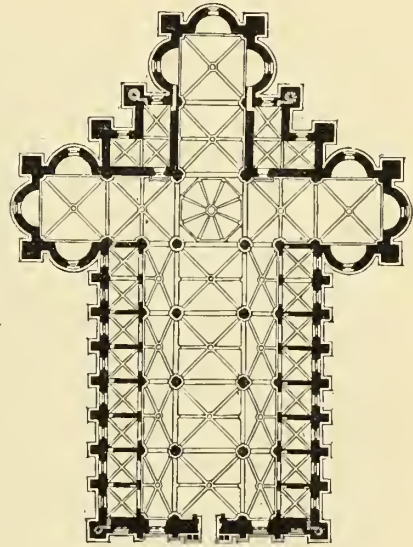
empfängt, scharfe Gegensätze. In Mailand eine ernste, majestätische Wirkung, schon durch die Hallenperspective mit ihrem Riesenmaßstab — im Langschiff der Certosa dagegen mehr festlich-heitere Pracht, bereits deshalb, weil hier der Raum auf nur vier Gewölbetraveen beschränkt ist und dadurch eher einem Saal als einer Halle gleicht. Mit dem Mailänder Dom theilt das Langhaus der Certosa,¹⁾ im Gegensatz zu gothischen Kathedralen des Nordens, den geringen Höhenunterschied zwischen den Haupt- und Nebenschiffen und die sich daraus ergebende Kleinheit der in den Obergaden angebrachten Lichtquellen. Aber die letzteren sind bei der Certosa noch weitaus dürftiger als in Mailand: in der Längswand jeder Gewölbetravee nur je zwei winzige Rautenfenster! Auch deren Anlage, und die mit ihr zusammenhängende Gliederung der Kreuzgewölbe selbst findet im Mailänder Dom keine Analogie und ist überhaupt ganz eigenartig. Die seitlichen Felder des quadratischen Kreuzgewölbes sind durch eine Mittelrippe gleichsam in je zwei Stichkappen zerlegt, das ganze Gewölbe also ist nicht vier- sondern sechstheilig. Die Anordnung jener Fensterpaare entspricht diesen doppelten Stichkappen, nur sind sie an den Mittelschiffwänden recht unschön bis hoch in die Spitze der Schildbogen hinaufgerückt. Und die schon an sich so geringe Fläche dieser Rautenfensterchen ist durch Maßwerktheilung noch beschränkt! Sie erinnern an die kleinen quadratischen Maßwerkblenden, die sich am Mailänder Dom rechts und links seitlich unterhalb der hochgerückten Mittelschiffenster befinden, nur daß diese, völlig geschlossen, dort nur einer decorativen Belebung der Wandfläche dienen. Aber auch das Langhaus der Certosa weist analoge Zeugen einer solchen unconsequenten Formensprache auf. Auch dort ist die Zahl der Fenster größer als die der Lichtquellen, denn auch dort sind die stattlichen, durch eine Mittelsäule getheilten Rundbogenfenster mit gothischem Maßwerk, welche, ebenfalls paarweise, unmittelbar oberhalb der Capellenarcaden die Wände scheinbar durchbrechen, „blind“, geschlossen und bemalt: ebenso rein decorativ und praktisch noch werthloser, wie es jene Halbierung der Gewölbekappen ist, deren Mittelrippe sich zwischen ihnen als Halbsäule fortsetzt und in einem diesen Fenstern gleichsam als Sockelglied dienenden Gesims als Consolenknauf endet (Abb. 73). Diese originelle Wanddecoration findet in Mailand ebensowenig Verwandtes, wie die etwas plumpe Anordnung von Säulen unterhalb der vorgekragten Pendentifbögen der Vierungskuppel.

Analoge Verschiedenheit zeigt sich auch in der ornamentalen Detaillirung. Sie läßt an den älteren Bautheilen der Certosa gerade das vermissen, was am Mailänder Dom ihre Eigenart schafft. Jene Vereinigung von oberitalienischen, altpisanischen und germanischen Elementen, die wir in Mailand an so vielen größeren und kleineren Schmuckformen nachweisen konnten, findet sich in der Certosa nicht. Man vergleiche die dortigen Bündelpfeiler des Langhauses mit denen des Mailänder Domes, vom Sockel an bis hinauf zu den Capitälern! Die Basen, die in Mailand durch ihre elegant geschweiften Profile im Wechsel mit fast geradlinig profilirten Stegen durch ihr lebhaftes Licht- und Schattenspiel so originell wirken, zeigen in der Certosa,²⁾ von geringen Abweichungen abgesehen, nur den hergebrachten attischen Typus mit rundbogigen Profilen. Die Capitäle³⁾ mit ihren akanthusartigen Blattkränzen und Volutenstengeln enthalten auch nicht einmal mehr leise Anklänge an die nordisch-gothischen Blattformen, welche an den Capitälern der Arcadenpfeiler des Mailänder Domes herrschen.

1) Durelli, Tav. E und 6.

2) Durelli, Tav. 59.

3) Durelli Tav. 60.



10m

Abb. 78.

Grundriß der Certosa bei Pavia.

Dies Alles gilt im wesentlichen nur von dem Langhaus; Querschiff und Chor, deren Schmuck schon fast völlig der Renaissance angehört, blieb dabei noch ganz unberücksichtigt. Es gilt ferner auch bei dem Langhaus nur für den Innenraum, denn die decorative Gestaltung seines Aeußeren erhielt ihr Gepräge erst durch die reine Renaissance. Allein auch der mittelalterliche Kern, und der ursprüngliche Entwurf müßten die Certosa vom Mailänder Dom zum mindesten so weit trennen, wie jeder Backsteinbau von einem Marmorbau geschieden wird, und wenn man bedenkt, wie wesentlich die Stellung der Mailänder Kathedrale in der „gothischen“ Formenwelt gerade durch das Material, durch ihren hellen italienischen Marmor bedingt ist, wird schon dieser „stoffliche“ Unterschied auch kunsthistorisch maßgebend. Fehlt doch der Certosa das Mailänder gothische Strebesystem¹⁾ mit seinen Pfeilern und Bogen, seinen Thürmchen und Fialen, seinen tausendfältigen, ornamentalen Einzelgliedern, die sein Aeußeres der nordischen Phantasie anpaßt, vollständig. Dagegen wird jeder, der dem Kloster von der Chorseite aus naht, sofort an die Hauptstücke specifisch lombardischer Backsteinarchitektur erinnert. Schon allein der hochragende Vierungsthurm bewirkt dies. Er erscheint fast als ein Zwilling Bruder desjenigen der Cisterzienserkirche von Chiaravalle (Abb. 1). Diese Verwandtschaft ist an sich durchaus natürlich. Auffallend wird sie eben nur dadurch, daß der Mailänder Dom, das der Certosa zeitlich scheinbar nächste Bauwerk, so völlig aus dieser Art schlägt.

So lehrt also bereits ein flüchtiger Vergleich, daß die Karthäuserkirche, selbst abgesehen von ihren reinen Renaissancetheilen, von der Mailänder Kathedrale in vieler Hinsicht stilistisch zu trennen ist.

Und dieses Ergebnifs erhält durch die Baugeschichte selbst auch eine chronologische Erklärung. Thatsächlich begann im Jahre 1396 nicht der Bau der Kirche, sondern der des Klosters. Bei Lebzeiten Giangaleazzos dürfte sich von den gesamten Bauanlagen der heutigen Certosa nur die Behausungen der Mönche selbst, also der „große“ und der „kleine“ Klosterhof nebst dem provisorisch als Kirche dienenden Refectorium, vom heutigen Kirchenbau aber höchstens die Umfassungsmauern und Pfeiler des Langhauses²⁾ über dem Boden erhoben haben; ja noch während der Herrschaft seiner beiden Nachfolger, bis zum Ende seiner Dynastie, ist höchstens das Langhaus, und auch dieses nur theilweise, vollendet worden. Allerdings darf man dabei nicht vergessen, daß auch für die Kirche jedenfalls schon 1396 ein vollständiger Entwurf vorlag, und daß die Daten lediglich die Ausführung des Baues erst in soviel spätere Zeit verlegen. Sie lassen auch hier wieder die Frage noch offen, in wie weit bei dieser Ausführung der Trecento-Entwurf befolgt wurde, und für die im Obigen erwähnten Theile des Langhauses dürfte dieser Anschluss an den ursprünglichen Plan ein ziemlich enger gewesen sein.

Anders steht es um das Uebrige. Zwischen diesen noch halb mittelalterlichen Theilen und der Renaissance-Front kann das Stilbild vermitteln, welches Chor und Querschiff bieten. Da zeigt sich eine eigenartige Form des gleichen Uebergangsstiles, den wir in Mailand und Como verfolgten, da trägt auch die Certosa noch die Zeichen eines stilistischen Compromisses, den die altlombardische Ueberlieferung einging. Aber diese schloß denselben dort nicht, wie am Mailänder Dom, mit der transalpinen Gothik, sondern mit der mittelitalienischen Renaissance, und selbst die gothischen Elemente der Raumgestaltung, besonders aber der Decoration, gehören jener Uebergangsepoche an, in welcher sich die ausgebildete oberitalienische Spätgothik mit mittelitalienischer Frührenaissance vermählt, ähnlich wie am Ospedale Maggiore und der Portinari-Capelle in Mailand und am Dom von Como. Nur bleibt dieser Bund bei ihr äußerlicher und kürzer! Die Renaissance ist an der Certosa bald vollständig zur Herrschaft gelangt. Während einer kurzen Zeitspanne waren die mit ihrem Eindringen anhebenden Gegensätze in der Bauleitung wahrscheinlich auch persönlich verkörpert. Seit dem Jahre 1453 waren an dieser Meister Cristoforo di Beltramo da Conigo, ein bald achtzigjähriger Greis, und der jugendliche Giuniforte Solari theilhaftig. Jener hatte zusammen mit Bernardo da Venezia und Giacomo

1) Vergl. Beltrami, Storia docum. S. 70 f. und 91.

2) Vergl. Beltrami, a. a. O. Cap. VII und Abb. S. 81.

da Campione noch den Beginn des ganzen Werkes überwacht — dieser war das Kind einer neuen Zeit, die ihre Anregung schon völlig aus dem Born der Renaissance schöpfte. Der Sieg blieb selbstverständlich dem jüngeren Meister, und das war, falls wirklich der ursprüngliche Plan der Certosakirche dem des Mailänder Domes näher verwandt gewesen sein sollte,¹⁾ zugleich ein Triumph der nationalen lombardischen Bauweise. Auf diese, nicht aber auf nordische Gothik, geht das breite, geräumige Querschiff, die Vierung und die Choranlage zurück, auf diese auch die Decoration in Backstein und bunten Terracotten mit Hinzuziehung von hellen Hausteinteilen: beide aber erhalten ihre Gestaltung erst in der Renaissance, erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts! — Die baugeschichtlichen Analogien für die östlichen Partien (Taf. 10) bietet auch hier der lombardische Boden selbst. Bis in die romanische Zeit lassen sich dieselben zurückverfolgen. Die halbkreisförmigen Abschlüsse der Querarme und des Chores, die Vierungskuppel mit



Abb. 79. Certosa bei Pavia. Blick auf die Vierung vom „kleinen“ Kreuzgang aus.

ihren vorgekragten Bögen, und die Zwerggalerien bezeugen dies hinreichend. Zur Erklärung des Planschemas könnte hier allein schon der Hinweis auf die Kathedrale von Parma genügen. Für die Anordnung von Zwerg- und Säulengalerien bot Pavia selbst und seine Umgebung zahlreiche Vorbilder, von denen beispielsweise die altherwürdigen Kirchen S. Pietro in Cielo d'oro und S. Lazzaro sogar auch die Anordnung dieser Säulnarcaden auf emporsteigenden Stufengiebeln zeigen, und die Vierungskuppel findet sich ähnlich unter andern in den Kathedralen von Vercelli und Piacenza, sowie an der Cisterzienserkirche von Chiaravalle, welcher auch das Außere des Vierungsthurmes so nahe bleibt (Abb. 1). Die Decoration dagegen ist die der lombardischen Terracottaplastik des 15. Jahrhunderts, die im Innern wiederum eine venezianische Nüancirung empfängt. Die Außenmauern des Chores zeigen einen echt lombardischen Backsteinbau. Aber Gothisches haben sie nicht mehr, weder in ihrem Gesamtcharakter noch in ihren Details. Ueberall tritt die lombardische Schulung hervor. Der specifisch kirchliche Charakter fehlt. Einen schroffen, fast feindlichen Abschlufs gegen die Außenwelt bilden diese starken, wenig gegliederten Backsteinmauern, denen die mächtigen, noch über die Höhe des Querschiffes hinaus empor-

1) Vergl. Beltrami, a. a. O. S. 70 f.

steigenden quadratischen Eckpfeiler ein nahezu festungsartiges Gepräge geben. Nur ganz schmale Gesimse gliedern sie, nur ganz winzige Fenster durchbrechen sie. An den Eckpfeilern der Sacristeien bleiben selbst die falenartigen Krönungstabernakel wuchtige, schwere Körper; nur über den Eck- und Mittelpfeilern des Querhauses werden ihre Massen nach gothischem Brauch luftig aufgelöst. In der Decoration selbst herrscht die Formensprache des reifen Quattrocento schon vollständig, und durchaus nach Mafsgabe des national-oberitalienischen Geschmackes. Diesen spiegelt bereits das Gesamtbild in seiner Vielfarbigkeit von rothen Backsteinwänden, weissen Hausteinteilen¹⁾ und bunten, meist grün glasierten Terracotten. Die Bogengänge sind Nachkommen der altlombardischen Zwerggalerien, die Detaillirung aber läfst mit wachsender Deutlichkeit die renaissancemäßige Schulung hervortreten, am wenigsten noch an den unteren Wandtheilen, immer nachdrücklicher, je höher sie emporsteigen. Auf den schlicht profilirten, niedrigen Sarizzo-Sockel folgt die glatte Backsteinmauer mit dürftigen, wenig ausladenden Gesimsen. Die Hausteinrahmen der rechtceckigen Sacristei- und der halbrund abgeschlossenen Langhausfenster zeigen nur schlichte Profile, meist mehrere Rundstäbe.²⁾ Reicher schon werden die großen Rundfenster der im Halbkreis heraustretenden Apsiden umrahmt: ihre Backsteineinfassungen bieten gefälligen Formenwechsel, und schon hier zeigt sich das antikisirende Kymation, schon hier ist der starkgewundene, gothische Säulenschaft einem feineren in gleichem Linienzug gedrehten Bande nebst Perlenschnur gewichen.³⁾ Die Säulen der Galerien enthalten noch romanische Anklänge, ähnlich wie an den Frontarcaden des Ospedale Maggiore in Mailand, an deren Säulen ihre durch breite Eckblätter belebten Basen und ihre doppelreihigen Blattcapitäl nahe Analogien finden. Dem gleichen Geschlecht gehören ferner die Arcadensäulen der beiden Klosterhöfe selbst an, und dasselbe lieferte wohl auch die Säulen für die Hofenster des Castells von Pavia.⁴⁾

Diese Arcadengalerie der Certosa zeigt bereits den mit einem breitem Rand und, wenigstens an den Tribunen, auch mit reichen Profilen begleiteten Rundbogen. Das stattliche, wuchtige Gesims darüber vollends — sowohl das in der Höhe der Seitenschiffdächer, wie das Hauptgesims — ist in classischer Formensprache gehalten: prächtige Consolen, reich gewundene Horizontalbänder mit Perlstab und „Ave“-Spruch oder mit aufgereihten Scheiben, verticale Riefelungen, mächtige Eierstäbe und breite Blättersimen!⁵⁾ Diese voluminösen Glieder, die einst, als ihre farbigen Glasuren noch frisch erglänzten, wohl leichter wirkten, sind ungemein sicher und zweckbewußt gezeichnet. Sie schlicfsen sich am nächsten den Gesimsen und theilweise auch den Fensterrahmen der Mailänder Hospitalfront an, nur sind sie noch wuchtiger und classischer gehalten, und bleiben ohne gothische Begleitschaft. Dies giebt ihnen ihre stilgeschichtliche Bedeutung. Es scheidet sie einerseits von den Terracottadecorationen der meisten übrigen Kirchen Pavias selbst, wo lediglich das große Radfenster von Sa. Maria del Carmine ähnliche Motive aufweist, während die übrige Terracottaornamentik gerade dieser Kirchenfront durch ihre noch meist gothische Sprache zu den geschilderten Theilen der Certosa einen bezeichnenden Gegensatz bildet, ähnlich, wie auch die Decoration von S. Francesco. Es scheidet sie aber auch von der eigenartigen Erscheinungsform des Uebergangstiles, die wir am Dom von Como verfolgt haben. Es kennzeichnet sie vielmehr als die reifste Entwicklungsstufe der am Hospital und an der Portinari-Capelle in Mailand selbst unter Florentiner Einfluß entstandenen Formenggebung, und diesmal stammt dieselbe von dem lombardischen Meister, der sich immer deutlicher als ihr Hauptvertreter bewährt: von Giuniforte Solari.

Allein auch die Decoration der Certosa hat im übrigen doch auch noch eine Reihe gothisirender Formen. Zunächst ist es auch hier das Lieblingsmotiv, welches die oberitalienische Kunst der Gothik entlehnte: das Mafswerk. Schon an den winzigen Rauten-

1) Der Sockel und die Säulenschäfte aus Granit oder Sarizzo, die Gesimse, die Säulencapitäl, einzelne Fensterumrahmungen im Querschiff nebst ihrem Mafswerk aus Marmor. Vergl. Durelli, Tav. 52 ff.

2) Am Fenster der Chortribuna werden dieselben in Kämpferhöhe von einem Gesims durchzogen.

3) Die gleichen Formen auch im großen Klosterhof.

4) Aus der Zeit des Galeazzo II. Visconti, 1360 — 1378 (restaurirt). Vergl. Beltrami, a. a. O. Abb. S. 44.

5) Durelli, Tav. 54.

öffnungen und an den größeren blinden Fenstern des Langhauses tritt es stattlich auf, bei den letzteren in Verbindung mit dem Rundbogen der Renaissance. Weit reicher aber ist es an den Fenstern gestaltet, welche — die Reihe jener Blenden des Langhauses im



Abb. 80. Certosa bei Pavia. Console für die Gewölberippen der nördlichen Sacristei.

Querschiff fortsetzend — den über den Sacristeien befindlichen Räumen Licht zuführen. Dort entfaltet es über der breiten, durch zwei Säulen getheilten Oeffnung, zwischen den an sich schon reich decorirten Bögen der drei Theilfenster und dem Hauptbogen, ein

ungemein bewegtes Linienspiel, mit hufeisenförmigen Rautenrahmen, mit halbirtten Fischblasen, mit Drei- und Vierpässen. Das ist die malerisch spielende, echt oberitalienische Spätgothik, welche — man erinnere sich der Tabernakel an der Front des Domes von Como — der reinen Renaissance selbst noch im endenden Quattrocento parallel geht. Zeichnung¹⁾ und Profilurung dieser Fenster finden ihre nächsten Analogien jedoch besonders in der venezianischen Kunst. In der That ist die reifste Phase spätgothischer, schon mit Renaissanceelementen stark durchsetzter Decoration, wie sie in Venedig vor allem zur Zeit des Dogen Francesco Foscari herrscht, in der Certosa bei Pavia auch in der decorativen Plastik vertreten. Am bezeichnendsten sind da die üppigen, meisterhaft gearbeiteten Blätterconsolen, welche die Gewölberippen der Sacristeien aufnehmen (Abb. 80). Dieses im allgemeinen akanthusartige, aber rundlich conturirte, weich geschwungene Blattwerk mit seinen als Leitpunkte dienenden Bohrlöchern, in gefälligen Linien und malerischer Formenfülle bald aufwärts bald abwärts gewendet, diese sonnenblumenartigen Knäufe, diese Fruchtkelche und Kränze, und dazwischen dann diese feinen figürlichen Details, die Löwenköpfe und Frauenportraits — das Alles ist venezianischen Sculpturen der fünfziger Jahre innig verwandt. Man vergleiche nur den prächtigen Blattfries, der die Durchgangshalle zum Hof des Dogenpalastes gliedert, oder denjenigen am Grabmal Francesco Foscari in der Frarikirche; ferner aber auch das Blattwerk an der Ca' d' Oro und besonders an jener schon früher erwähnten reichen Brunnenmündung in ihrem Hof!²⁾ Durch diese venezianischen Werke wird man auch hier aber wiederum auf jene specifisch oberitalienische Fortbildung toscanischer Einflüsse hingeleitet, die wir in diesem Capitel erörterten. Jener Blattfries im Durchgang des Dogenpalastes ist die reifere, originelle Gestaltung von Motiven, welche durch Toscaner, besonders durch Giovanni da Fiesole und Pietro da Firenze, an den Säulencapitälen der Fronten eingeführt worden waren. Aehnliche Blattformationen, die als Vorstufen gelten können, zeigt das Brenzoni-Monument in S. Fermo zu Verona, das Werk des Florentiners Rosso; ähnliche ferner vor allem die ganze früher geschilderte Sculpturenreihe in Castiglione d' Olona. Wir haben auch bereits während der ersten Hälfte des Quattrocento mehrere lombardische Meister kennen gelernt, die diese Florentiner Einwirkungen persönlich erfuhren und selbständig verarbeiteten. Es sei nur an Matteo Raverti erinnert. Aus diesem Kreis müssen auch die Bildhauer hervorgegangen sein, welche diese prächtigen Sacristeicapitäle der Certosa meißelten, ebenso die Meister der ihnen verwandten Pfeilercapitäle im Querschiff. Zeitlich fallen alle diese Arbeiten jedoch schon unter Giuniforte Solari, und ihre malerische, kraftvolle Fülle enthält keinen Widerspruch zu dessen decorativem Geschmack, mag sich derselbe an der Certosa auch sonst vorzugsweise schon in der Formensprache der Frührenaissance bewegen. Gerade durch das Nebeneinander der beiden Stilweisen empfangen auch diese Theile der Certosa ihr charakteristisches Gepräge, gerade durch sie nähert sie sich mehr, als durch ihre Raumbildung, stilgeschichtlich den übrigen oberitalienischen Bauten des Uebergangsstiles.

Die schon so echt lombardisch durchgebildete Frührenaissance am Aeufseren der Chortheile aber darf innerhalb unserer Studien die Stilweise einer ganzen Reihe von Werken vertreten, welche in Mailand in den fünfziger und sechziger Jahren des Quattrocento besonders durch Pietro und Giuniforte Solari geschaffen wurden. Bauten wie S. Maria Incoronata, S. Pietro in Gessate, das Langhaus von S. Maria delle Grazie und von S. Satiro, S. Maria della Pace und S. Maria del Carmine zeigen in den einzelnen Theilen ihrer Decoration das gleiche Stilbild. Noch während der Renaissance selbst, als der stile Bramantesco bereits seinen läuternden Einfluß ausübt, wird die Nachwirkung dieser frischen, aber etwas derben Stilistik zu verfolgen sein, noch bis in die gleiche Zeit hinein, in welcher die Certosa bei Pavia zum strahlendsten Denkmal der lombardischen Renaissance in ihrer Blüthezeit wurde. —

1) Durelli, a. a. O. Taf. 57 f.

2) Der gleichen Richtung gehört eine in die Sculpturen-Sammlung des Berliner Museums gelangte Brunnenmündung aus Venedig an. Vergl. Bode-v. Tschudi, Beschreib. d. Bildwerke d. christl. Epoche. Berlin 1888. Nr. 162.

Rückblick.

Für das historisch maßgebende Stilbild der lombardischen Frührenaissance bezeichnen die in diesem ersten Bande erörterten Denkmäler lediglich die Vorstufen. Sie führen nur bis an die Grenze, jenseits welcher die reine Renaissance auf dem lombardischen Boden erst ihre schönsten Blüten entfaltet.

Das geschah dort, zumal auf dem Gebiete der Decoration, weit später als in Mittelitalien, ja seltsamerweise sogar etwas später als in Venedig. In Florenz ist der Sieg der Renaissance-Decoration durch Brunelleschi schon um 1430 endgültig entschieden; Venedig erhält sein erstes reines Renaissancewerk, das Thor des Arsenalles, um 1460. Ungefähr gleichzeitig entstand in Mailand das Portal des Mediceer-Palastes, aber nach dem Entwurf eines Toscaners, und die zugehörige Front zeigte noch manche gothische Elemente. Die Hauptwerke der specifisch lombardischen Frührenaissance beginnen erst um 1470.

So langsam fand die Renaissance-Decoration in der Lombardei Eingang.

Hierdurch ist bereits eine wesentliche Eigenart des lombardischen Uebergangsstiles charakterisirt. Seine Beziehung zur Antike wird im Grunde überhaupt erst durch die Toscaner, durch Filarete und Michelozzo, vermittelt, und zwar unter offenem Widerspruch der einheimischen Meister. Auch der größte oberitalienische Vorkämpfer des Classicismus, Andrea Mantegna, hat auf die von uns geprüften Denkmäler noch keinen entscheidenden Einfluss ausgeübt. Es fehlte in der Lombardei eben die ununterbrochene, intimere Berührung mit der antiken Kunst, welche in Toscana schon so früh zu einer „Protorenaissance“ geführt und Schöpfungen wie das Florentiner Baptisterium und die Front von S. Miniato al Monte gezeitigt hatte. Damit entbehrte die lombardische Quattrocento-Decoration aber auch allgemeingültig die mächtigende, verfeinernde Zucht, und das zeigt sich auch in ihrer Verwendung der gothischen Motive. Wie unbedingt die letzteren in der Lombardei bis etwa zum Jahre 1460 noch vorherrschen, ist an den einzelnen Denkmälern erörtert worden. Den äußeren Grund dafür bietet die Thatsache, daß in der Lombardei doch dauernd der Mailänder Dom die decorativen Künste centralisirte; den inneren aber, daß die spätgothische Decoration dem dort stets maßgebenden malerischen Geschmack so genehm war.

Und dieser formte sie selbständig um und wirkte dann auch auf die Einflüsse mittelitalienischer Renaissance bestimmend zurück.

Die so entstandene Eigenart selbst liefs sich am besten an den bekannten Erscheinungsformen des venezianischen und des toscanischen Uebergangsstiles prüfen. Zahlreiche Berührungspunkte hat sie mit diesen, und es war eine Hauptaufgabe unseres Studiums, dieselben aufzudecken. Daneben aber dürfen zum Schlufs auch die unterscheidenden Eigenheiten nicht vergessen bleiben. Diese beruhen nicht nur auf dem Verhältnifs zur Antike, sondern sie äußern sich auch in demjenigen zu der gothischen Ueberlieferung. Spielt diese doch während der Uebergangsepoche in ganz Italien eine wesentlichere Rolle, als man gemeinhin annimmt,¹⁾ zumal in der Decoration. Die italienische

¹⁾ Vergl. hierzu neuerdings die Bemerkungen Schmarsows in der Abhandlung: „Barock und Rococo“. Leipzig 1897, besonders Abschnitt I. S. 37 ff.

Renaissance ist dem Frühling verwandt, aber die Gothik, welche durch sie verdrängt wurde, darf auch in Italien keineswegs mit winterlicher Erstarrung verglichen werden. Den italienischen Decorationsstil der Spätgothik hat Jacob Burckhardt mit vollem Recht „ihren letzten prachtvoll lebenden Sprößling“ genannt; ja, diese italienische Spätgothik ist derjenigen jenseits der Alpen, die sich in jenen „Astwerkarchitekturen“ mit kleinlich nachgebildeten Zweigen, Blättern und Blüten und in technischen Spielereien gefällt, an Frische entschieden oft überlegen. Jenem theilweise erkünstelten Naturalismus der nordischen Spätgothik gegenüber schafft sie durch ihre malerisch-reizvolle Stilisirung der Formen eine selbständige Ornamentik. Das lehrt vor allem die Spätgothik Oberitaliens. Die schönste Eigenart gewinnt dieselbe dort aber zweifellos in Venedig. Die Front der Ca' d'oro und die Porta della Carta bleiben in ganz Italien unerreicht. In der Lagunenstadt scheint auch dieser spätgothische Uebergangsstil wie von einem Hauch orientalischer Phantasie gestreift. Gelegentlich liefsen sich ähnliche Züge auch in Mailand wahrnehmen, und die Künstlergeschichte gab dafür ausreichende Erklärung, im Ganzen aber ist die lombardische Spätgothik doch von vornherein durch den Mailänder Dom im Grundcharakter ihrer Decoration stärker mit dem germanischen Norden verbunden. Dadurch wird auch ihr Verhältnifs zur gleichzeitigen Florentiner Stilweise bestimmt. Auch in Florenz hat diese spätgothische Uebergangskunst einer ganzen Reihe von Denkmälern das Gepräge verliehen, welche infolgedessen den geschilderten lombardischen Monumenten nah verwandt scheinen. Aber dem Werthe nach stehen diese Werke Toscanas zweifellos höher. Auch bei größtem Reichthum wahren sie noch eine eigenartige Vornehmheit und mafsvolle Feinheit. Wenn man die Gothik des Mailänder Domes an der Decoration des Campanile und der Chorthteile der Kathedrale von Florenz mißt, versteht man, warum sie von Filarete und Vasari als „Barbarenstil“ bezeichnet wurde. Aehnlich auch bei einem Vergleich kleinerer Arbeiten! Schon lange vor dem Beginn der Mailänder Kathedrale waren in Florenz Zierstücke wie das Tabernakel Orcagnas in Orsanmichele, die Fensterfüllungen dieses Baues, und das Bigallo entstanden! Für den spätgothischen Decorationsstil des Mailänder Domes selbst, wie er sich dann auf Grund der transalpinen Formen vor allem unter Filippo degli Organi entwickelt, bieten in Florenz besonders die Fenster und Portale des Domes, sowie die älteren Nischenumrahmungen von Orsanmichele charakteristische Gegenbilder, deren künstlerische Ueberlegenheit ebenfalls kaum bestritten werden kann. In der toscanischen Luft selbst liegt gleichsam ein verfeinernder Zauber, wie einst für die antik-griechische Kunst in derjenigen Atticas. In der Lombardei wird Alles effectvoller, in gewissem Sinne gröber. Bezeichnend dafür ist besonders auch, dafs die Lombardei jene farbige Marmorincrustation in der Technik der sogen. „Cosmatenarbeit“, welche in Florenz selbst noch in der Renaissance oft so prächtig fortlebt, nicht kennt. An deren Stelle trat dort die zu einer malerisch üppigen Formenbehandlung lockende Terracotta. In gleichem Sinne wird es bedeutungsvoll, dass die ersten echt lombardischen Hauptmeister dieses Uebergangsstiles, Pietro und Giuniforte Solari, zugleich Hauptvertreter der Backstein-Decoration sind. Ihre Formenbehandlung ist auch da, wo sie sich, wie bei der Gesims- und der Arcadenbildung, classischer Details bedienen, vor allem effectvoll. Auch in der Frührenaissance selbst stellt sich diese Kunstweise, soweit sie echt lombardisch bleibt, durchaus nur in den Dienst malerischer Pracht, und kennt in ihrer schmückenden Zuthat kein die Formen- und Farbenfülle beschränkendes Mafs, keine streng organisch gebundene Anordnung, keine unvereinbaren Gegensätze der Stilweisen. Die architektonische Zucht, die Vertiefung der decorativen Aufgabe, und die Verfeinerung ihrer Mittel ward der Lombardei auch dann erst von aufsen her zugeführt, durch eine persönliche Kraft, welche alle bisher geschilderten Sendboten mittelitalienischer Renaissance¹⁾ in königlicher Gröfse überragt: durch Bramante. Trotzdem sollte auch dieser dem lombardischen Geschmack innerhalb der oben angedeuteten Richtung Zugeständ-

1) Ein persönlicher Einflufs von Bramantes größtem mittelitalienischen Vorgänger, Brunelleschi, auf die lombardische Decoration scheint nach den neueren Erörterungen über dessen Mailänder Aufenthalt ausgeschlossen, denn dieser, wahrscheinlich zwischen 1428 und 1432, galt höchstens constructiven Aufgaben. Vergl. v. Fabriczy, a. a. O. S. 373 ff.

nisse machen, und seine lombardischen Genossen und Nachfolger lassen wenigstens bis zur Hochrenaissance die innere Verwandtschaft mit den Meistern des Uebergangsstiles nicht verkennen.

Alles dies gilt zunächst von dem unmittelbaren Arbeitsgebiet der Decoration, besonders von der Ornamentik. Für die figürliche Plastik der hier erörterten Epoche ist vor allem charakteristisch, dafs auch sie vollständig im Zeichen einer nur decorativen Kunst bleibt, nicht nur äufserlich — das theilt sie ja mit den gröfsten Meisterwerken der toscanischen Bildnerei — sondern auch der Bedeutung und dem künstlerischen Werthe nach. Wie bei den Sculpturen der grofsen gothischen Kathedralen des Mittelalters jenseits der Alpen herrscht im Bildschmuck des Mailänder Domes die Masse über das einzelne Werk. Zum ersten Male ist in diesem Buch versucht worden, diese Gestaltenfülle stilkritisch im Sinne eines Schulzusammenhanges, ja selbst einer Künstlergeschichte, zu sichten, und es ergab sich dabei eine ganze Reihe stilistisch geeinter Gruppen von Sculpturen, die sich mit einzelnen Künstlerpersönlichkeiten und Schulen in Verbindung bringen liefsen. Meister wie Giovannino de' Grassi, Hans von Fernach, Giacomo und Matteo da Campione, dann besonders Paolino da Montorfano, Matteo Raverti und Jacopino da Tradate, wird man künftig in der Geschichte der italienischen Plastik wohl unter den Bildhauern des Uebergangsstiles zu nennen haben. Allein sie halten sich noch innerhalb der Grenze, welche im Sinne welthistorischer Betrachtung die Kunstgeschichte von der Künstlergeschichte trennt. Sie wissen ihren Gestalten noch nicht jenes Sonderdasein zu verleihen, ihnen noch nicht das mit jener persönlichen Sprache begabte Leben einzubauchen, die uns zwingen, in den Werken die Kraft einer scharf ausgeprägten Künstlerindividualität anzuerkennen; und die Theilung der Arbeit unter zahlreiche nur ausführende Hände ist nur allzu geeignet, den persönlichen Charakter noch mehr zu verwischen. In dieser Hinsicht ist es nicht zulässig, die genannten Meister mit den bekannten Vertretern des Uebergangsstiles der toscanischen Sculptur unmittelbar auf gleiche Stufe zu stellen, so wesentlich die stilistischen Analogieen zu deren Werken sein mögen. Zählt doch selbst auch der einzige Toscaner, der auch innerhalb seiner persönlichen Leistungsfähigkeit ihnen nah verwandt bleibt, Niccolò d'Arezzo, keineswegs zu den toscanischen Grofsmeistern vom Range eines Quercia, Ghiberti und vollends eines Donatello. Ja selbst ein Nanni di Banco bleibt ihm als entschlossenerer Vorkämpfer der Antike überlegen!

Von diesem „Vorläufer und Nebenbuhler Donatellos“, ist sehr richtig gesagt worden,¹⁾ er kennzeichne das normale Verhältnifs, in dem ein Florentiner der Uebergangszeit zur Gothik und Renaissance steht. Nun vergleiche man mit dessen Statuen, mit seinem S. Lucas im Dom, seinem S. Philipp, den vier Heiligen und dem S. Eligius an Orsanmichele, die reifsten unter den geschilderten Figuren des Mailänder Domes! Bei solcher Gegenüberstellung rücken diese lombardischen Künstler fast völlig in den Kreis der Gothiker zurück, denn der Einflufs der Antike scheidet aus den für ihre Kunstweise bezeichnenden Elementen vollständig aus, und nirgends empfängt man von ihnen den Eindruck jener geschmeidigen Bewegungsfähigkeit oder aber jener fast trotzig standhaften Muskelstärke, auf der die neue Lebenswahrheit der florentiner Plastik im Kreis Donatellos vor allem beruht. Das einzige bedeutende Werk in der Lombardei, von welchem dieser frische Hauch der Frührenaissance ausgeht, der Engelreigen in der Portinari-Capelle, wird gerade dadurch am bestimmtesten der florentiner Kunst zugewiesen und steht zeitlich völlig jenseits der durch jene Domsulpturen gekennzeichneten Grenze. —

Und trotzdem war es berechtigt, auch den geschilderten Bildschmuck der Mailänder Kathedrale bereits im Zeichen der Uebergangskunst von der Gothik zur Renaissance zu behandeln. Wenn man die stilkritische Sonde tiefer senkt, fühlt man gerade bei einem Vergleich mit der florentiner Plastik, besonders soweit dieselbe der Richtung Andrea Pisanos angehört, eine innere Verschiedenheit des Kunstcharakters.

Auch Andrea selbst ist dem Wesen seiner Kunst nach noch Gothiker. In seinen Gestalten lebt noch das zarte, aus der mittelalterlichen Empfindungsweise geborene Körper-

1) Cornelius, Jacopo della Quercia. Halle. 1896. S. 178.

ideal der Gothik fort, wie es vor allem in der französischen Sculptur vor Augen steht, nur hat er dasselbe durch einen hohen Wohllaut der Linien und Formen zu echt monumentaler Würde geläutert. Seine eigene Kunst wurzelt in einem seltenen Gefühl für das harmonische Maß ruhiger Schönheit. Darin möchte man gern einen der ersten Strahlen der zu neuem Licht erstarkenden classischen Sonne sehen. Vielleicht ist es in Wahrheit eher das Abendroth der gothischen Kunstweise im Widerschein südlichen, italienischen Formensinnes. Seine letzte, köstlichste Verklärung im Spiegelbild einer künstlerisch gereiften Kunst fand dasselbe dann in den Schöpfungen Ghibertis. Das war, wie Cornelius vortrefflich sagt, der „Schwanengesang der Gothik“ in Italien.

Eine solche Entwicklung hat die gothische Bildnerei im Norden, speciell am Mailänder Dom, im Ganzen nicht genommen, obgleich wir einzelne Werke dieser Gattung auch dort nachweisen konnten, und deren Charakter zuweilen sogar auch noch innerhalb der Quattrocentokunst fortlebt, beispielsweise in jener feinen Statue der S. Agnes (Abb. 49). Aehnlich, wie auf dem Gebiet der Decoration, geht auch die gothische Bildnerei in der Lombardei vielmehr von vornherein von gleichsam gröberen Anschauungen aus, welche aber gerade in ihrer kernigen Kunstsprache voll drastischer Deutlichkeit einem Hauptzug der wahren Renaissance vielleicht näher bleibt, als die oben berührte Richtung der florentiner Plastik. Ein dem herben Realismus nordischer Holzschnitzereien verwandter Geist herrscht in einer Reihe der ältesten Domsulpturen vor, besonders in denen der Sacristei-supraporten, in den Werken des Hans von Fernach, des Giacomo und Matteo da Campione, und in der ganzen Zeit, in welcher Giovannino de Grassi für den decorativen Bildschmuck des Domes maßgebend ist. Das bleibt zuletzt der wichtigste Zuschufs transalpiner Kunstweise zum Stilbild der lombardischen Uebergangszeit.

In der zweiten, durch Paolino da Montorfano, Matteo Raverti und Jacopino da Tradate gekennzeichneten Künstlergeneration büßt dieser Realismus seine herbe Schärfe zu Gunsten einer mehr malerisch-decorativen Wirkung wieder ein, und es sollte bis zum letzten Drittel des Quattrocento währen, bis die lombardische Plastik wenigstens äußerlich auf jene transalpine Stilistik wieder zurückgriff. Die Anregung dazu ging später von der oberitalienischen Kunst selbst aus, und zwar von der Malerei und Zeichnung, vor allem von Mantegna. —

Jene zweite, bis etwa zur Mitte des Quattrocento tonangebende Reihe lombardischer Bildhauer vollends zählt zweifellos zu den Vorkämpfern der neuen Kunst, in ähnlichem Sinne wie in Toscana Niccolò d' Arezzo. Sieht man von der unsicheren Haltung und der Faltenfülle ihrer Statuen ab, so bekunden dieselben eine verhältnißmäßig unbefangene, auf rein genrehafte Reize ausgehende Naturbeobachtung. Vorboten dafür sind bereits viele jener Kleinsulpturen, jener Porträtköpfe und Thiere, die am Sockel und an den Consolen angebracht sind, unmittelbar aber zeugen dafür fast sämtliche „Giganten“, eine Heiligenfigur, wie der S. Babila, und ein Bidnifs, wie das Martins V. Allerdings spricht der Realismus der Darstellung, welcher den Beginn einer neuen Zeit verkündet, in diesen Sulpturen oft weniger aus den Details, als aus dem Charakter des Gesamtentwurfes, obgleich man auch nach Maßgabe der ersteren wenigstens die Mehrzahl der Giganten als Schöpfungen einer realistischen Kunstweise betrachten darf.

Die auf die Thätigkeit der genannten Bildhauer der Dombauhütte dann folgende Epoche eines unmittelbaren florentiner Einflusses konnte auf dem Felde der Bildnerei nicht so tiefe Furchen ziehen, wie auf dem der Decoration. Die Befähigung Filaretes zur Plastik war derjenigen der Lombarden selbst wohl kaum wesentlich überlegen und kam wenig zur Geltung. Stärker vermochte Michelozzo zu wirken, und der Bildschmuck der Portinari-Capelle, vor allem der Engelreigen, beweist dies in der That deutlich genug. Allein auch dort haben lombardische Meister noch Antheil. In dieser Hinsicht sind die in Mailand einflußreichen Toscaner selbst nicht einmal den Donatello-Schülern Giovanni di Bartolo gen. il Rosso und dem Piero di Niccolò da Firenze und Giovanni di Martino da Fiesole gleich, welche die Kunstweise Donatellos in Verona und Venedig vertreten. Eine so unmittelbar Donatelleske Gestalt, wie der Gewappnete an der linken Ecke des Sarkophages des Tommaso Mocenigo in S. S. Giovanni e Paolo zu Venedig ist uns in der

Lombardei überhaupt nicht begegnet. — Will man den Grundcharakter der lombardischen Bildnerei, soweit wir sie bisher kennen lernten, in ein Schlagwort zusammenfassen, welches ihre Beziehung zu der allgemeinen italienischen Frührenaissance ausdrückt, so bleibt dies: „malerischer Realismus“. Dieser Rechtstitel kann äußerlich allerdings genügen. Er ist sogar weit bedeutungsvoller, als die Beglaubigung, welche ihr die beiden Herolde der Renaissance, die Putten und die altrömischen Kaiserköpfe, bringen. —

Allein solche Schlagworte reichen für einen höheren Standpunkt der geschichtlichen Betrachtung selbstverständlich nirgends aus, am wenigsten für ein aus so complicirten Grundbedingungen erwachsenes Charakterbild einer Uebergangskunst, wie es sich vor uns entrollt hat, der Uebergangskunst eines Grenzlandes, in der die nationale Eigenart im Wechsel zahlreicher Einwirkungen vom germanischen Norden, vom mittelitalienischen Süden und vom venezianischen Osten noch um ihren klaren Ausdruck ringt. Als Grundlage der späteren Entwicklung, der national-lombardischen Renaissance, sind die hier geschilderten Stilbilder — sowohl für das decorativ-ornamentale, wie für das figürliche Arbeitsgebiet — eben nur im lebendigen Fluss der erörterten Wechselwirkungen an sich zu erfassen. Dieser selbst bleibt während der etwa hundertjährigen Periode vom Beginn des Mailänder Domes bis 1470 das geschichtlich maßgebende Lebenselement der lombardischen Kunst, und nur durch die Verbindung mit neuen, weit mächtigeren Kräften konnte diese zu einer einheitlichen, stilistisch in sich abgeschlossenen, stilkritisch leicht greifbaren, nationalen Ausdrucksweise erstarken. Denn noch fehlte in der Lombardei die höchste Form, in welcher sich der Fortschritt des künstlerischen Schaffens zu vollziehen vermag: der Eingriff wahrhaft großer, genialer Persönlichkeiten. Das sollte ihr erst die Folgezeit bringen, dann aber in bewundernswerther Freigebigkeit. Ueber der lombardischen Renaissance erstrahlen die Namen: Donatello und Mantegna, Bramante und Lionardo da Vinci.

Namens- und Ortsverzeichnis.

* bedeutet Abbildung.

- Alberti, Lco Battista 86.
Ambrogio, Giovanni da S. 85, 86 Anm. 3.
Amiens, Kathedralc. Sculpturen 42, 44, 66.
Anderaria siehe Longis.
Arezzo, Niccolò d' 65 ff., 75, 83, 110, 139 f.
Ariost 56.
Arler, Heinrich, von Schwäbisch-Gmünd 21.
- B**alduccio, Giovanni di 16, 18.
Banco, Nanni di 83, 139.
Banillia, Rolando de 45.
Benzoni, Martino 90, 94.
Bergamo, Baptisterium am Dom 52.
— Colleoni-Capelle, Grabmal der Medea 106.
— S. Maria Maggiore 16, 125.
Berlin, Kgl. Muscum, Brunnenmündung 136 Anm. 2.
Bicci, Lorenzo di 55.
Birago, Grabdenkmal in S. Marco zu Mailand 95.
Bojardo 56.
Bologna, S. Petronio 27, *121.
Bonaventuri, Nicola de' 29, 32, 46.
Bontà, Florio da 123.
Borromeo, Grabmal in der Cappella di S. Elena bei Venedig 61.
— Grabmal auf Isola Bella 75 f.
— Palast in Mailand 36, 97, 102, 106.
Botticelli 116.
Bramante 106 Anm. 1, 118, 138, 141.
Branda, da Castiglione, Cardinal 72.
Breggia, Pietro da 121 f.
Brenzoni-Monument in Verona 74 f., 106, 136.
Brescia, Loggia, Giganten 53.
— Loggia, Kaiserköpfe 106 Anm. 1.
— Musco Cristiano 106 Anm. 1.
Brioschi, Benedetto 77.
Brivio, Giuseppe 63.
Brondefer, Hans 31, 43.
Brügge siehe Cova.
Brunelleschi 86, 111, 137, 138 Anm.
Bugati, Gaspare 111.
Buon, Giovanni Bartolommeo 61.
- C**airati, Giovanni 94.
Camino, Rizzardo VI. da 52.
Campione, Alberto da 47, 50, 55.
Campione, Bertollo siehe Alberto.
— Bonino da 18, 52, 67, 69.
— Giacomo da 32, 37, 43 ff., 58, 65, 132 f., 139 f.
— Giovanni da 18, 52, 132.
— Matteo da 18, 46, 58, 65, 139.
— Michele di Benedetto da 50.
— Ugo da 52.
Campionesen, allem. 18, 21, 29.
Cansingorio, della Scala 17, 67.
Carcano, Pietro 80.
Carelli, Guglia am Mailänder Dom *27 ff., 53, 59, 67, *68 Taf. V u. VI.
— Sarkophag im Mailänder Dom 48, *66, 67.
Carindo, Haus des, bei Filarete 116.
Castell siehe Mailand und Pavia.
Castello, Cressolo da 88 Anm. 3, 94.
Castiglione d'Olona 136.
— Baptisterium 73 f.
— Branda-Sarkophag 73.
— Casa del Archiprete, già Magenta 91 Anm. 1.
— Via Castiglioni, Thorrelief 75.
— Chiesa della Villa *72 f., 73 f.
— Collegiatkirche *71 f., 73, *74, 90.
— Palast *73, 74, *75, 93, 94, 106.
Caterina, Gattin des Gian Galeazzo Visconti 12.
Cernusco, Pietro 83.
Certosa bei Pavia.
Chortheile 132 ff. Taf. X.
Fenster-Maßwerk 135.
Grundsteinlegung 12.
Höfe 106.
Kreuzgang *133.
Langhaus *121, 130 f.
Ornamentales 131.
Sacristeri-Consolen *135, 136.
Chartres, Kathedrale. Sculpturen 44.
Chiaravalle, Cisterzienserkirche 16, *17, 133.
Colleoni, Medea 106.
Comaschn 18—21.
— siehe Campionesen.
Como, Broletto 120, *124.
— Dom 118 ff.
S. Abondio 120.
Baugeschichte 120.
Bauinschrift 118, *119.

- Como.
 — Dom.
 S. Carpofofo 120.
 Front 123, *124 Taf. IX.
 Frontsculpturen 125 ff.
 Giganten 53.
 Grundrifs *120, *122.
 Inneres *121, 123.
 S. Maria Maggiore 120.
 Portale 76, 125, *126, *127.
 Relief von 1317 52.
 Como, Rigezzo da 61.
 Conigo, Cristoforo di Beltramo da 132.
 Conte, Ambrogio del 94.
 — Guglielmo del 94.
 — Giuseppe del 94.
 Cortona, Jacopo da 83 f.
 Cosmatenarbeit 138.
 Cotignola-Monument 99 Anm. 2.
 Cova, Giacomo da Brügge 29.
 Cremona 84.
 — Maffiolo da 47.
 Dalmatien 107.
 Dieppe, S. Jacques 50 Anm.
 Donatello 67 Anm. 5, 82, 116 u. a., 139.
 Erwin, von Strafsburg 38.
 Eugen IV. 81.
 Falconetto 117.
 Fernach, Hans von 30 f., 37, 43 ff., 58, 65, 139 f.
 Ferrini, Benedetto 84.
 Fiesole, Giovanni di Martino da 67 Anm. 5, 74, 136, 140.
 Filarete, Antonio Averlino 76, 79 ff., 81 f., 137, 140.
 in Rom 82 f.
 Mailänder Thätigkeit 83 ff.
 Antheil am Hospital 88 f.
 Filippo da Modena siehe Organi 33 ff.
 — da Melegnano 47.
 Firenze.
 — Pietro di Niccolò da 67 Anm. 5, 74, 136, 140.
 Florentiner Thonbilder 75.
 Florenz, Baptisterium 105, 109, 110, 137.
 — Bargello 67.
 — Bigallo 138.
 — Campanile 67, 138.
 — S. Croce 104, 108.
 — „ Pazzi-Capelle *111, *113, 114.
 — „ Portal Michelozzos *107, 108.
 — Dom.
 Chortheile 138.
 Langhaus, System *121.
 Lucas-Statue 139.
 Marcus-Statue *65.
 Nordportal 65, *67, 74, 76.
 Südportal 39, 35.
 — Loggia dei Lanzi 55.
 — S. Lorenzo, Sacristei 111.
 — S. Marco 108.
 Florenz, Palazzo Medici-Riccardi 102.
 — S. Miniato 137.
 — S. S. Annunziata 108.
 — Orsannichele Tabernakel 138. Statuen 139.
 — Ospedale degli Innocenti 86.
 — „ Sa. Maria Nuova 85, 86 Anm. 3.
 Foppa, Vincenzo 100, 111, 113.
 Foscari, Monument in Venedig 136.
 Frà, siehe Monti.
 Freiburg, Hans von 9.
 Füssingen, Ulrich von 29 f.
 Gaddi, Agnolo 55.
 Gandoglia, Marmor von 56.
 Ghiberti 105, 139 f.
 Giovanni, siehe Fiesole.
 Giovio, Benedetto 120.
 Gmünd, Heinrich von 21, 29, 36 Anm.
 Grassi, Giovannino de 43 ff., 65, 93, 139.
 Grimaldi, Giacomo 94.
 Honecort, Wilars von 38.
 Imbonate, Isaach de 47.
 Isabella, Visconti 20.
 Isola Bella 75.
 Köln, Dom 21 f.
 Lionardo da Vinci 141.
 Lonati, Giovanni 88 Anm. 4.
 — Pietro 94 f.
 Longis, Guglielmo de 52.
 Luchino, siehe Scharabota.
 Luoni, Cristoforo 90, 94 f.
 Macchi, Giuseppe 80.
 Maffiolo, da Cremona 47.
 Mailand.
 — Banco Mediceo siehe Palazzo Mediceo.
 — Broletto, alter, am Dom 26.
 — Castell vor Porta Giovia 13, 83 f., 105.
 — S. M. del Carmine 136.
 — Dom.
 Sa. Agnes. Statue 70, *76 f., 140.
 Aelterer Dom siehe Sa. Maria Maggiore.
 Aufbau, constructiver 22.
 Beginn 11 f.
 Bildschmuck 87 ff.
 Campo Santo 67.
 Carelli, Arca *66, 67 ff.
 — Guglia *27 ff., 67 ff. Taf. V u. VI.
 Chortheile 27 ff. Taf. III.
 Chorfenster 33 Taf. IV.
 Consolen 37, *39, 41 ff., *43, 69.
 Dach 24, *34, *35.
 Decoration, ornamentale 27 ff.
 „ figürliche 37 ff., 138 ff.
 Façade *22.
 Fenster, Mafswerk 31 Taf. III u. IV.
 „ Chorfenster 46 ff. Taf. III u. IV.
 „ Figuren 46.

Mailand.

- Dom.
 - Fialenthürmchen *31 Taf. V u. VI.
 - Gewölbe-Schlufsstein 69, *70.
 - Giganten *49 ff., *51, *52, *53, *58, *59, *60, 76, 105 f., *109, 110 Taf. VII.
 - Grundrifs 21, *23, *26, *27.
 - Guglia Carelli *27 ff., 67 ff., *68 Taf. V u. VI.
 - „ Omodeo 76, 129.
 - Inneres, Langhaus 23 Taf. I.
 - Krabben *40, *41.
 - Langhaus 23 Taf. I.
 - Lichtwirkung 23.
 - Martin V. *62, 63 f.
 - Pfeilercapitäle *29.
 - Putten *69, *70.
 - Tiburium 24.
 - Sacristeien, Supraporte, nördliche *30, 43 f. *47.
 - Sacristeien, Supraporte, südliche 30, 43 f. Taf. II.
 - Sacristei, südliche, Brunnen *45, *69.
 - Sockel *28.
 - Strebebogen 33 f., *34, *35.
 - Wasserspeier *49 f., *51.
- S. Eustorgio.
 - Inneres des Langhauses 15.
 - Hochaltar 67, 70.
 - Portinari-Capelle, siehe diese.
- S. M. in Gessate 136.
- S. Gottardo 15, 129.
- S. M. delle Grazie 136.
- S. M. Incoronata 136.
 - Grabstein Cotignola 99 Anm. 2.
- S. Maria Maggiore 11, 26.
- Museo Archeologico 70 Anm. 2, 102, 106.
- Ospedale Maggiore 79 ff., 105, 109, 134.
 - Decorative Details 90 ff.
 - Antheil Filaretcs 88 f.
 - Fenster 92 f., *93.
 - Fronten und Höfe 87, *90.
 - Idealentwurf im Tractat *80, *81, 85 f.
 - Medaillons 95 f.
 - Stifter 80.
- S. M. della Pace 136.
- Palazzo Borromeo 36, 97, 102, 106.
- — Marliani *97, 102, 113.
- — Mediceo 79, 99 ff., 137.
 - Beschreibung Filaretcs 100.
 - Bildschmuck *100, *103, *105 ff., *106.
 - Front-Entwurf *101.
 - Hauptportal 102 f., *103, *105.
- — Missaglia 102.
- — Vimercati 96, *98.
- Piazza dell' Arengo 26.
- S. Pietro in Gessate 109, Anm. 1, 136.
- Portinari-Capelle bei S. Eustorgio 110 ff., 139 f.
 - Bauliche Anlage *111 f., *117.
 - Bildschmuck 114 ff.

Mailand.

- Portinari-Capelle, Decoration *112. Taf. VIII.
 - Engelreigen *115 f. Taf. VIII.
 - Fenster 113.
 - Putten 114 f.
- S. Satiro.
 - Langhaus 136.
 - Sacristei 106, Anm. 1, 118.
- Mantegna, Andrea 114 Anm. 1, 140 u. 141.
- Marchestem, Annex 54.
- Marliani siehe Mailand, Palazzo.
- Martin V. *62, 63 f., 77.
- Masegne, Paolo dalle 60.
- Masolino 71 ff.
- Medici, Cosimo de' 100.
 - Giovanni de' 100.
 - Piero de' 79, 81, 100.
- Melegnano, Filippo da 47.
- Michelozzo 70, 79, 99 ff., 137, 140.
- Michiel, Marcantonio 100.
- Mignot, Jean, aus Paris 29, 33.
- Milano, Gasparino Rosso da 61.
 - Luchino da 123 f., 129.
- Modena, Andrea da 33.
 - Dom-Sculpturen 39.
 - Filippo da, siehe Organi.
- Monich, Pietro 47 ff., 54.
 - Walter 54.
- Montepulciano, S. Agostino 108.
- Monti, Pietro Ambrogio da, gen. Frà 88 Anm. 10, 94.
- Montorfano, Paolino da 37, 47, 54, 55 f., 62, 65, 70, 139 f.
- Monza, Dom, Front 16.
 - Dom, Kaiserkanzle 16, 46.
- Morelli, Anonymus des 100.
- Moro, Lodovico 13.
- Musso, Marmor von 123.
- Nicolaus V. 81.
- Niccolò siehe Arezzo, Selli und Venezia.
- Olcio, Marmor von 123.
- Omodeo 109, 115, 129.
- Orcagna 18, 138.
- Organi, Filippo degli 33 ff., 66, 77, 93, 138.
 - Giorgio degli 77, 79.
- Orvieto, Dom 28, 48.
- Paderno, Antonino de 32 f.
- Palazzi, Lazzaro 90 Anm. 1, 96.
- Paris, Notre-Dame-Kirche 44 f.
- Parma, Dom 133.
- Pavia, S. Agostino, Arca di 16.
 - Castell 11 ff., 60, 134.
 - S. M. del Carmine 13, 134.
 - Certosa siehe diese.
 - S. Francesco 134.
 - S. Lazzaro 133.
 - S. Pietro in Cielo d'oro.
- Pecorari, Francesco da 15.

- Pecorari, Cremona 31.
 Pellegrini-Capelle siehe Verona.
 Piacenza, Dom 133.
 Pietro, di Giovanni siehe Tedesco.
 — di Niccolò, siehe Firenze.
 — siehe Monich.
 Pisanello 106.
 Pisani, allgem. 58.
 Pisano, Andrea 45, 66, 139 f.
 Pius II. 78, 84.
 Portinari, Pigello 79 ff., 100, 111.
 Praxiteles 63.
 Pulci 56.
- Quercia**, Jacopo della 139.
- Ragusa**, Rectorenpalast 108.
 Rampini, Enrico II., Erzbischof 81.
 Raverti, Marco 54.
 — Mattco 47 ff., 56, 61 ff., 75 f., 136, 139 f.
 Regensburg, Dom 66, 70.
 Rheims, Kathedrale 44.
 Rigezzo, Antonio de 61.
 — Giacomo de 61.
 — Giorgio 61.
 Rizzardo VI. siehe Camino.
 Robbia, della 114, 116.
 Rodari 119, 129.
 Rolando siehe Banillia.
 Rom, S. Peter 82, 90, 95, 105.
 — Broncethüren *82, *83.
 Rosso, Gasparino, da Milano 61.
 — Giovanni di Bartolo, il 74 f., 106, 136, 140.
 Rusconi 120 f.
- Sabellicus** 79.
 S. Satiro siehe Mailand.
 Scala, Cansignorio della 52, 67.
 Scharabota, Lucchino 123.
 Selli, Niccolò d' Arezzo 66.
 Sessa, Enrico da, Bischof 120.
 Serravalle, Giustina, Camino-Monument 52.
 Sforza, Francesco 13, 77 ff., 105, 122.
 — Bianca Maria 78, 81, 105.
 Siena, Ospedale Sa. M. della Scala 85.
 Simonetta, Zicchus 126.
 Solari, Giorgio 54, 56, 67.
 — Giovanni da 84.
 — Giuniforte 88 f., 90 ff., 133 ff., 138.
 — Pietro 96, 136.
 Spazii, Lorenzo degli 120 f.
 Spinelli, Spinello 55.
- Tedesco**, Pietro di Giovanni 39, 55, 65 f., 110.
 Tradate, Jacopino da 49, 56 f., 63 ff., 96, 139 f.
 — Samuele da 72 Anm. 6.
 Trizio, Johannolus de 61.
 Troyes, S. Urbain 50, *52.
 Turate siehe Tradate.
- Varedo**, Sculpturen aus Castiglione d' Olona 73.
 Vasari 99.
- Venedig**, Arsenal-Portal 137.
 — Cappella di S. Elena, Grabmal Borromeo 61.
 — S. M. dei Frari, Buon-Monument 75.
 Altar S. Pietro 74, *75.
 Seiten-Portal 73 f.
 — S. S. Giovanni e Paolo, Cavalli-Monument 60.
 Mocenigo-Monument 67 Anm. 5, 74, 140.
 Venier-Monument 67 Anm. 5.
 — S. Marco, Giganten 53.
 Altar der Madonna dei Mascoli 73 f., *74.
 Ziergiebel 59.
 — S. M. del Orto 74.
 — Paläste.
 Pal. Ca' doro 61, 75, 136 f.
 Dogenpalast 59, *61, 74, 76.
 — Porta della Carta 74, 137.
 Pal. Corner 84.
 Pal. Gattamelata 84.
 — S. Stefano 73, 74.
- Venezia**, Bernardo da 132.
 — Jacomolo da 60.
 — Niccolo da 47 ff., 56, 60.
- Vercelli**, Dom 133.
- Verona** S. Anastasia, Altar-Sculpturen 117.
 — Dom-Sculpturen 117.
 — Pellegrini-Capelle 75, 117.
 — S. Fermo, Brenzoni-Monument 74 f., 106, 136.
 — Scaliger-Denkmal 17, 69.
- Vico**, Francesco de' 94.
- Vin**, Peter von 31, 43.
- Vincenti**, Antonio de 27.
- Vincenzo Vecchio** siehe Foppa.
- Vimercati**, Gaspare 99, siehe auch Mailand.
- Visconti** 11 ff.
 — Azzo 11, 15, 120.
 — Filippo-Maria 13, 77, 122.
 — Galeazzo II 12.
 — Giangaleazzo 11, 20, 33, 130 ff.
 — Gianmaria 13, 120.
- Vitani** 120 f.
- Wilars** siehe Honecort.

Druckfehler-Verzeichnifs.

Seite	34	Zeile	32	statt	„die“:	der.
„	34	„	38	„	„Wappenschildern“:	Wappenschilden.
„	39	„	8	„	„zahlreicheren“,	zahlreichen.
„	46	„	6	„	„Schleppengewänder“:	Schleppgewänder.
„	65	„	4	von unten	statt „Bedeutendere“:	bedeutendere.
„	90	„	19	statt	„Cristoro“:	Cristoforo.
„	109	„	28	„	„Coscia“:	Cossa.
„	119	„	7	von unten	statt „MCCCXXXVI“:	MCCCCLXXXVI.

Druck beendet im Juli 1897.

Verlag von **Wilhelm Ernst & Sohn**, Berlin W. 8, Wilhelmstraße 90.

BERLIN UND SEINE BAUTEN.

Bearbeitet und herausgegeben vom
Architekten-Verein zu Berlin und der Vereinigung Berliner Architekten.

Drei Bände in zwei Bänden.

Band I: Einleitendes. Ingenieurwesen. — Band II und III: Hochbau.

210 Bogen Text in 4. 1896.

Mit 18 Lichtdrucktafeln, einer Stichtafel, 2150 Abbildungen im Text und 4 Kartenbeilagen. 60 Mark.

In zwei feinen Leinenbänden mit Lederrücken und Lederecken 72 Mark.

Illustrierter Probepogen, 16 Seiten umfassend, kostenfrei.

Die Domkuppel in Florenz und Die Kuppel der Peterskirche in Rom.

Zwei Großconstructions in der Italienischen Renaissance.

Von

Dr. J. Durm,

Großh. Baden. Baudirector und Professor der Architektur an der techn. Hochschule in Karlsruhe.

Mit 4 Kupfertafeln. Folio. 1887. Pappband. 10 Mark.

Die Kirche San Lorenzo in Mailand.

Von

Julius Kohte,

Königlicher Regierungs-Baumeister.

Folio. Mit 7 Kupfertafeln und vielen Holzschnitten. 1890. steif geh. 20 Mark.

Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien.

Mit erläuterndem Text,

umfassend die Beschreibung der umbrischen Baudenkmale aller Kunstepochen und
die Darstellung ihrer baugeschichtlichen Entwicklung.

Von

P. Laspeyres,

Architekt.

Mit 17 Kupfertafeln und 112 eingedruckten Holzschnitten. gr. Folio. 1883. steif geh. 50 Mark.

Inhalt: S. Giustino. — Città di Castello. — Assisi. — Foligno. — Spello. — Bevagna. — Canara. — Bettona. — Gubbio.

Verlag von **Wilhelm Ernst & Sohn**, Berlin W.8, Wilhelmstraße 90.

S. Maria della consolazione zu Todi.

Nebst Mittheilungen
über die mittelalterlichen Baudenkmale dieser Stadt.

Von

P. Laspeyres,

Architekt.

4 Kupfertafeln mit Text und 20 in den Text eingedruckten Holzschnitten. gr. Folio. steif geh. 10 Mark.

Die Architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer.

Von

J. M. v. Mauch.

Achte, durch neue Tafeln vermehrte Auflage.

Nach dem Text von Professor L. Lohde neu bearbeitet von

R. Borrmann,

Reg.-Baumeister.

Mit 63 Tafeln. kl. Fol. 1896. 16 Mark.

Zu Vorstehendem ist erschienen:

Nachtrag,

enthaltend:

Die neueren Baumeister.

40 Tafeln mit Text. kl. Folio. geh. 8 Mark.

Ferner:

Das Detailbuch.

6 Tafeln. kl. Folio. geh. 2 Mark.

Preis des vollständigen Werkes 26 Mark, in eleganten Halbfranz gebunden 34 Mark.

Für die Besitzer der früheren Auflagen:

Ergänzungsheft,

nach dem Text der achten Auflage zusammengestellt von

R. Borrmann.

Mit 5 neuen Tafeln. 1896. 5 Mark.

Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien.

Von

H. Strack,

Professor an der Königl. techn. Hochschule.

30 Kupfertafeln. gr. Folio mit Text. gr. 4. 1882. steif geh. 50 Mark.

Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.